В помощь
художнику-оформителю
и организатору
наглядной агитации

3

С. И. СМИРНОВ

ШРИФТ И ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ

В помощь художнику-оформителю и организатору наглядной агитации

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПЛАКАТ»
1978

С. И. СМИРНОВ

ШРИФТ И ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ

ТАБЛИЦЫ ШРИФТОВ

Глава I.
Шрифт.
Краткая история.
Практика изучения
и освоения

Глава II.
Шрифтовой плакат

Приложение

Издание второе, переработанное

Издательство «Плакат». Москва, 1978

76С2
С50

Смирнов С. И.

С50 Шрифт и шрифтовой плакат.
Изд. 2-е. М., «Плакат», 1978.

144 с. с ил.

Автор знакомит читателей с историей развития графики букв, классификацией современных шрифтов, с некоторыми вопросами теории шрифта и применения его в оформительском искусстве и наглядной агитации.

Книга представляет собой пособие для художников-оформителей при выполнении плакатов, лозунгов, транспарантов, «Молний» и других видов шрифтовых работ.

Второе издание книги переработано и дополнено с учетом замечаний читателей.

80104-673 **76С2**

С ——————— -816-77

088(02)-78

©Издательство «Плакат», 1978 г.

ОТ АВТОРА

Динамизм современной общественно-политической жизни советских людей, дальнейшее продвижение вперед в решении задач коммунистического строительства, осуществление величественных планов десятой пятилетки — пятилетки эффективности и качества — требуют совершенствования всех форм массово-политической работы, в том числе и наглядной агитации. В настоящее время наглядная агитация призвана доходчиво и вдохновенно пропагандировать решения XXV съезда КПСС, положения новой Конституции СССР, решения Пленумов ЦК КПСС, доводя их до сознания каждого советского человека, мобилизуя творческую энергию и инициативу масс на новые трудовые свершения. Успех этой работы зависит в основном от глубины, политической целенаправленности, идейного содержания и художественного уровня изобразительной пропаганды и агитации.

Наглядную агитацию отличает значительное многообразие тематики, охватывающей все стороны трудовой и общественно-политической жизни людей, которое художникам приходится наглядно отражать самыми различными художественными средствами. Художник-оформитель — профессия универсальная. В арсенале средств, которыми он должен свободно владеть, есть элементы монументально-декоративного и прикладного искусства (живопись, скульптура, графика, орнамент, шрифт), архитектуры (выставки, размещение комплексов наглядной агитации в интерьерах и экстерьерах и т. п.), инженерно-конструкторские элементы. Такой объем работы, конечно, не может быть рассчитан на одного человека, это под силу лишь коллективу людей со специальным художественным образованием, постоянно совершенствующих свои знания и мастерство.

Большинство энтузиастов оформителей, занятых столь важным и благородным трудом, нуждаются в поддержке и совете профессиональных художников, архитекторов, литераторов, журналистов, партийных, советских, профсоюзных и хозяйственных работников. Для повышения мастерства художников-оформителей все большее значение приобретают специальные школы и семинары, смотры-конкурсы и выставки лучших образцов наглядной агитации. Велика в этом деле и роль самообразования художников, для чего необходим выпуск специальной методической литературы, знакомящей их с современными тенденциями развития всех жанров искусства применительно к наглядной агитации.

Второе издание книги «Шрифт и шрифтовой плакат»* в какой-то мере должно компенсировать недостаток литературы, популярно освещающей вопросы теории шрифта, применения его в оформительском искусстве и наглядной агитации. Книга рассчитана на ознакомление читателей с основными методическими положениями, разработанными для практического курса по шрифту в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановское) и для учебных заданий слушателям школы художников-оформителей Ленинградского района Москвы при МВХПУ.

В этой книге делается попытка показать шрифт как самостоятельную область знаний в его историческом развитии, в пределах основных требований, предъявляемых к шрифту в работах разового назначения.

Художнику-оформителю необходимо свободно владеть разнообразием графики шрифтов, чувством пропорции, равновесия, ритма, цветовой гармонии и другими средствами художественного выражения, важными не только для конкретного плаката, но и для целых комплексов политического художественного оформления. Любая наглядная агитация — это агитация языком изобразительного искусства и выразительным словом.

---

* Термин «шрифтовой плакат» принят нами условно для удобства обозначения разного рода шрифтовых работ: призывов, «Молний», информаций и т. п.

Графическая выразительность слова достигается образностью шрифта, ритмическим строем и целостностью шрифтовой композиции. Шрифт проходит через все средства наглядной агитации и в зависимости от тематики должен иметь такой рисунок, который наиболее точно передает настроение: пафос и романтику, призыв и спокойное напоминание, лирику, ассоциацию, юмор, сатиру и т. д. Сюжетная и декоративная стороны плакатов не рассматриваются, так как это не входит в тему нашей книги.

Данное пособие состоит из двух разделов. Первый посвящен истории латинского и русского шрифтов. Методологическая структура этого раздела преследует цель ознакомить художника в краткой форме с основными теоретическими взглядами на вопросы эволюции графики букв в историческом плане и показать, как можно научиться, не боясь «авторитета старины», воспроизводить те стили письма, которые явились как бы этапными в формировании графики современного шрифта. При этом художник должен не слепо копировать те или иные стили, а уметь осмысленно и свободно воспроизводить их лучшие формы, овладевая техникой работы ширококонечными перьями и другими шрифтовыми орудиями.

Умение свободно владеть техникой письма и рисования ширококонечными инструментами художнику необходимо еще и потому, что исторические стили латинской и русской систем письма, а точнее, их каллиграфические варианты* в прошлом выполнялись подобными же инструментами с тупым срезом (тростниковые, птичьи и даже бронзовые перья, найденные при раскопках Помпеи). Генетическая связь рукописной техники с печатными формами шрифтов вообще никогда не прерывалась. Рассматривая типографские шрифты, например старинной антиквы (см. таблицы), мы видим характерное соотношение штрихов в буквах, те же пропорции, наклоны округлых элементов, покатости в начале стоек строчных букв, т. е. все те графические особенности, которые достались им «в наследство» от перовой техники.

Добросовестное изучение техники письма и рисования ширококонечными инструментами, умение свободно выполнять лучшие образцы шрифтов помогут художнику повысить свои навыки, будут содействовать «становлению» руки и глаза и одарят его желанным чувством пропорции, гармонии, ритма и другим, что составляет уровень художественной образованности человека в области шрифта.

Свободное владение такими ходовыми инструментами, как ширококонечное (плакатное) перо и плоская кисть, — гарантия быстрого и качественного отклика художника на многие проблемы, которые он должен наглядно отражать в информационных плакатах, сообщениях, «молниях» и т. п., где нет необходимости в тщательной прорисовке шрифта и срок службы которых короток, но нужна быстрота исполнения, красота, простота, ясность, эмоциональность.

Опыт показывает, что без знания вопросов истории и собственно теории шрифта, без глубокого, вдумчивого изучения и практического освоения теории немыслимо и представить себе современного художника шрифта, способного смело и на высоком уровне специфическими наглядными средствами, какими являются шрифтовые плакаты, решать возлагаемые на него задачи.

Второй раздел пособия включает основные вопросы теории шрифта и рекомендации по композиции шрифтового плаката.

Шрифтовой плакат автор рассматривает преимущественно через шрифт — главную составную часть плаката. Раздел включает основные принципы

---

* Греческое «каллос» — красивый, «графо» — письмо. Каллиграфическими вариантами в истории письма называются все рукописные шрифты, выполнявшиеся с особой тщательностью в книгах, грамотах, документах.

ОТ АВТОРА

оформления шрифта через букву, слово, строку и, наконец, композицию. Соблюдение этих принципов при выполнении шрифтовых работ является необходимым условием эффективного воздействия плаката на зрителя.

Самодеятельный художник наглядной агитации, обращая свой труд к многочисленному зрителю, должен постоянно заботиться о повышении своего профессионального мастерства, овладевать основами графической грамоты в рисунке, орнаменте, художественной композиции, беспрестанно углублять знания в области шрифта.

Выполнение шрифта в плакатах — задача сложная. Поэтому рассмотрение его с точки зрения удобочитаемости, четкости, ясности, простоты графических форм выдвигается нами на первый план.

Особое внимание уделяется вопросу образности рисунков шрифта в плакате. Выдающийся советский художник шрифта С. Б. Телингатер говорил: «Образ, образность — это область человеческого мышления, возникшая в процессе познания объективного мира, в результате творческого использования им различных средств для передачи своей мысли другому человеку. Художественный образ в произведении искусства, в равной мере и в рисунке шрифта, — результат всего творческого процесса, включая сюда процесс оформления образа в линиях, красках, в пластических формах, в гармонических созвучиях... Под образностью надо понимать те возможности шрифта, которые могут вызвать определенные ассоциации у зрителя, ассоциации художественного, образного качества».

Решение образности шрифта подразумевает органическую связь рисунка букв с содержанием текста, а значит, наиболее полную и точную передачу смысла написанного.

Разнообразие плакатов, их эстетическая полноценность во многом зависят от знания художником многовекового опыта шрифтовиков-профессионалов и от его умения, остро чувствуя требования современности, выполнять шрифты различных рисунков с помощью той или иной техники их исполнения, от умения владеть методами построения, приемами композиции шрифта и многим другим.

Автор, выражая благодарность издательству за оказанное доверие и всестороннее содействие, надеется, что данное пособие поможет художникам, работающим в области наглядной агитации, равно как и другим читателям, составить представление о шрифте как особом роде графического искусства, подчиняющегося общим для всех видов изобразительного искусства закономерностям, требующего знаний этих закономерностей и умения применять их на практике. Книга поможет начинающему художнику овладеть мастерством написания, рисования и построения разнообразных по рисунку шрифтов, применяемых в наглядной агитации.

СЕРГЕЙ СМИРНОВ

Глава I. ШРИФТ. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ. ПРАКТИКА ИЗУЧЕНИЯ И ОСВОЕНИЯ

Терминология. Классификация шрифтов. Различие шрифтов по начертанию

Письменность, как и звуковая речь, есть средство общения между людьми и служит для передачи мысли на расстояние и закрепления ее во времени. Письменность является частью общей культуры данного народа и — шире — частью мировой культуры.

История мировой письменности знает четыре основных вида *письма*:

пиктографическое (картинное) — самое древнее письмо в виде наскальных рисунков первобытных людей;

идеографическое (иероглифическое) — письмо эры ранней государственности и возникновения торговли (Египет, Китай). Знаки идеографического письма — идеограммы (иероглифы) — представляют собой, как правило, отдельные слова или даже целые понятия;

слоговое (один письменный знак — слог) — письмо некоторых народов Индии; в Японии оно применялось наряду с китайскими иероглифами;

буквенно-звуковое (фонематическое) — письмо, выражающее фонематический состав языка. Фонемы обозначают отдельные звуки речи и в зависимости от произношения могут варьироваться (сравните: *мел* — *мель*, буквы «е» и «л» звучат по-разному). Это означает, что фонематический состав языка количественно отличается от фонографического состава, т. е. от *алфавита*. Наше письмо не может передать все звуковые нюансы языка и призвано лишь дифференцировать (различать) слова.

Так, например, русский алфавит имеет 33 знака, тогда как фонематический строй языка состоит из 39 фонем.

Буквенно-звуковая система письма — основа письма многих народов мира, языковая специфика которых нашла отражение и в фонографическом составе их алфавитов. Так, в латинском алфавите — 23 знака, в итальянском — 21, чешском — 38, армянском — 39 и т. д.

Знаки алфавита графически отличаются друг от друга и в своем простейшем, скелетном начертании представляют *графемы* (неизменная форма букв, входящих в алфавит, без учета стилевых, гарнитурных и прочих формообразований). Графематический состав буквенно-звукового алфавита (греческого, латинского, славяно-русского и др.) складывался в течение многих веков на основе требований того или иного язы-

Рис. 1. Эволюция буквенно-звукового письма (на примере нескольких знаков).

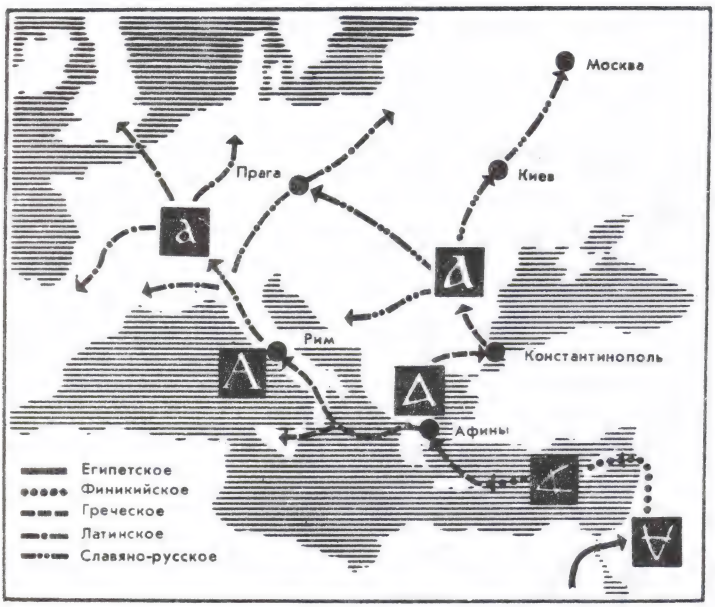


Рис. 2. Карта-схема пути распространения буквенно-звукового письма из Египта в Европу.

ка, требований удобства написания и чтения.

Современные буквенно-звуковые алфавиты, какими мы их знаем, имеют двухвариантное графематическое выражение: первый вариант, самый древний,— маюскульный (лат. majusculus — несколько больший) — в виде *прописных* (заглавных) букв; второй, более поздний, — минускульный (лат. minusculus — очень маленький) — в виде *строчных* букв. Прямым предшественником нашего алфавита (как и латинского) является греческий алфавит.

Первый же буквенный алфавит появился значительно раньше, около XVI века до н. э. Семитские племена, жившие на Синайском полуострове, переняли из египетского письма целый ряд знаков-идеограмм, обозначив ими первые звуки названий тех или иных предметов. Так возникло первоначальное буквенное письмо.

Финикийцы, восприняв и усовершенствовав его, в свою очередь послужили посредниками в движении буквенно-звукового письма с Юго-Восточного Средиземноморья к грекам, где оно преобразовалось согласно требованиям древнегреческого языка. Таким образом, мы видим, что графическая структура графем исторически связана с иероглифическими изображениями, что подтверждается также сходными наименованиями некоторых букв греческого алфавита. Современный алфавит давно утратил смысл образных ассоциаций своих знаков, стал условной графической схемой.

Древнейшие греческие капитальные (capitalis — главный) буквы появились в VIII веке до н. э., но только к IV веку до н. э. они обрели относительную завершенность: графическую простоту и ясность. Отдельным элементам и общему строю в строках не хватало еще однородности и геометрической точности.

Рис. 3. Греческий алфавит (ширококонечное перо). Слева русская транскрипция названий букв греческого алфавита.

Контраста в штрихах почти не было, засечки едва намечены или совсем отсутствовали, высота букв в одной строке могла быть различной. В текстах буквы выполнялись и расставлялись свободно. Зрительно строки формировались скорее оптическими полями каждой буквы, нежели четким письмом между двумя линейками, как это было позднее в римском капитальном письме.

Дальнейшие пути движения буквенно-звуковой системы письма хорошо видны на карте-схеме. В отличие от графем рисунок знаков алфавита создается определенными орудиями писцом или художником шрифта (немецкое schrift — письмо).

Рисунок знаков претерпевал различные изменения во времени. Главными вехами в истории шрифта являются: образование законченной графической формы буквенно-звукового алфавита Древней Греции (IV век до н. э.); образование совершенного по своим художественно-графическим качествам маюскула — римского капитального шрифта (I век до н. э.); полное завершение формирования графики строчных букв — каролингского минускула (VIII век н. э.); создание алфавита славяно-русской системы письма — кириллицы (конец IX — начало X века); возрождение в Западной Европе каролингского минускула и античного письма — квадрата; создание гуманистического шрифта — антиквы (XIV—XV века); создание печатных шрифтов типа ренессанс-антиквы (XV—XVI века); создание новой графики русского шрифта — гражданского; переход на латинскую графическую основу (начало XVIII века); образование классицистической антиквы («новой») как в Западной Европе, так и в России (конец XVIII — начало XIX века); возникновение новых рисунков шрифтов: типа гротеска (рубленый), типа египетского (брусковый) и его подвидов (XIX век); дальнейшее развитие шрифтов типа гротеска; создание ленточной антиквы, антиквы-гротеска и др. (XX век). Еще ко-

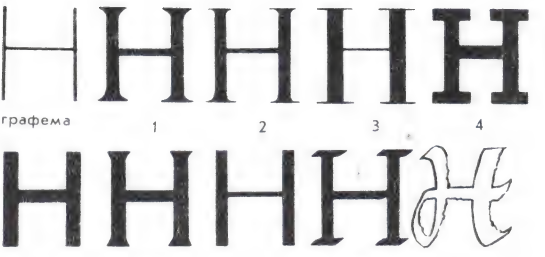


Рис. 4. Классификация шрифта в исторической последовательности.
Различие шрифтов по соотношению штрихов, наличию и форме засечек: 1 — шрифты типа гуманистической антиквы (ренессанс-антиква); 2 — шрифты типа переходной антиквы (барокко-антиква); 3 — шрифты типа новой антиквы (классицистическая антиква); 4 — шрифты брусковые (типа египетского и его подвидов — кларендон, итальянский); 5 — шрифты рубленые (типа гротеска); 6 — шрифты типа антиквы-гротеска; 7 — шрифты типа ленточной антиквы; 8 — шрифты типа антиквы пером; 9 — свободные шрифты: декоративные, каллиграфические, кистью, имитационные и др.

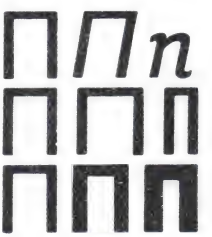


Рис. 5. Различие шрифтов по начертанию:
а) по характеру начертания — прямой, наклонный, курсивный; б) по плотности — нормальный, широкий (сверхширокий), узкий (сверхузкий); в) по насыщенности — светлый, полужирный, жирный (сверхсветлый, сверхжирный).

роче этапы развития графики алфавитов можно представить как движение маюскульного письма к минускулу и далее к печатным (типографским) рисункам букв и типографским гарнитурам шрифтов.

Типографские шрифты вобрали в себя все достижения искусства рукописного, рисованного и гравированного шрифтов. Поэтому в практике художников различных профилей принято классифицировать современные шрифты по группам в исторической последовательности, на примере истории создания типографских шрифтов, начиная с эпохи Возрождения.

Классификация шрифтов в исторической последовательности удобна для восприятия, а в процессе изучения тех или иных исторических стилей письма и типов шрифтов позволяет лучше понять природу возникновения всех графических особенностей, впоследствии закрепленных в рисунках типографских шрифтов. Поэтому методологически обоснованнее изучать шрифты в такой последовательности. В практике выполнения шрифтовых заданий художнику собственноручно приходится писать, рисовать, гравировать, вырезать, лепить шрифты по своим рисункам, со своими пропорциями и размерами, в своей компоновке. У художественно-оформительских шрифтов несколько отличные задачи по сравнению с типографскими (наборными). И тем не менее опыт, накопленный в этой области, и лучшие образцы современных шрифтов, применяемых в полиграфии, могут и должны быть примером в художественно-политическом оформительском искусстве.

Для лучшего понимания терминологии, применяющейся в практике художников шрифта, приведем схему различия по элементам шрифта и шрифтовой надписи.

Эволюцию графики букв практически можно постигнуть, применив метод художественно-графического анализа рукописных шрифтов и поняв принцип работы ширококонечными инструментами.

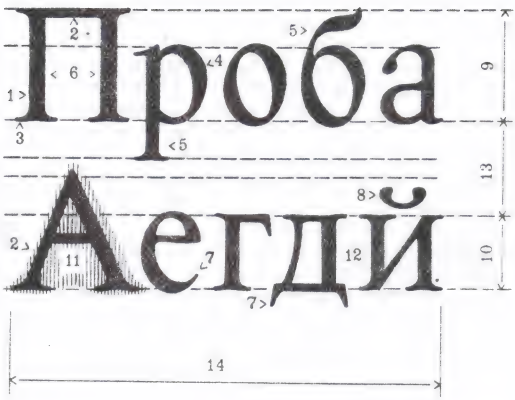


Рис. 6. Элементы букв и элементы надписи.

Элементы букв: 1. Основной штрих. 2. Дополнительные штрихи (вспомогательный и соединительный). 3. Засечка (сериф). 4. Округлый элемент с наплывом. 5. Выносные элементы (верхний и нижний). 6. Внутрибуквенный просвет. 7. Концевые элементы. 8. Диакретический знак. 9. Высота прописных букв (корпус). 10. Высота строчных букв. 11. Оптическое поле буквы (заштриховано).

Элементы надписи: 12. Межбуквенный пробел (оптическое поле). 13. Междустрочное расстояние. 14. Длина строки (в многострочном тексте — ширина шрифтовой полосы).

Метод художественно-графического анализа рукописных шрифтов

В палеографии, науке, изучающей историю письменности, для анализа стилей письма применяется методика палеографического исследования. Она в главной своей части представляет определенный интерес и пользу для художника, изучающего шрифт. Поскольку для нас в итоге важно знать и уметь воспроизводить только каллиграфические варианты основных видов письма, то такую методику, применительно к практике

художников в несколько измененном и сокращенном виде, следует назвать методом художественно-графического анализа рукописных шрифтов.

Применять такой метод можно при изучении не только исторических, но и современных латинских и русских рукописных шрифтов. Метод художественно-графического анализа будет включать в себя следующие элементы:

1. Анализ графики букв и графических особенностей письма (т. е. соотношение штрихов, наличие и форма засечек, различие по начертанию, пропорции, межбуквенный пробел, междустрочное расстояние, композиция на листе).

2. Определение угла письма (положение орудия письма к строке).

3. Определение дукта (дукт — последовательность и направление начертания основных и дополнительных штрихов букв).

4. Орудия письма (различные перья и их заточка, кисти).

Краткий обзорный раздел истории шрифта включает характеристики письма, в основе которых лежит этот метод. Метод художественно-графического анализа поможет лучше усвоить главное — особенности графики рассматриваемого стиля.

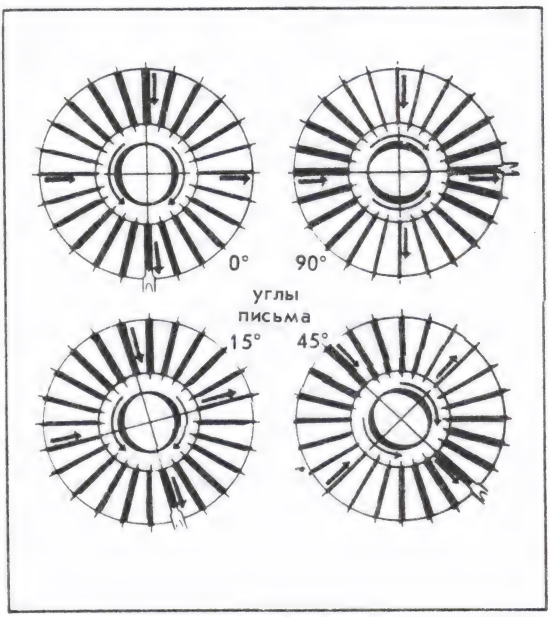
Упражнения по технике работы ширококонечным пером

Овладение шрифтовыми ширококонечными инструментами: перьями (рондо, птичьими, тростниковыми, деревянными, плакатными) и плоскими кистями необходимо уже на первом этапе работы, так как изучаемые нами исторические образцы шрифтов выполнялись на папирусе, пергаменте и впоследствии на бумаге такого же рода орудиями письма.

Для выполнения упражнений возьмем плакатные перья или неширокие плоские кисти (по желанию).

Из анализа изучаемых стилей видно, что главным отличительным признаком каждого из них является угол письма, т. е. угол наклона пера по отношению к горизонтальной линии строки. Так, в основных видах древнеримского письма такой угол составлял: в капитальном квадратном ≈30°, в капитальном рустическом ≈60°, в унциале — почти 0° и т. д. В наших упражнениях, поскольку мы еще не приступали к воспроизведению определенных стилей, условно принимаем положения пера, соответствующие углам письма, равным 0, 90, 45 и 15°. Циркулем вычерчиваем четыре круга и с помощью транспортира делим их тонкими линиями на секторы с углом, равным 15°. Таким образом получаем необходимое число лучей, которые являются направляющими осями для отрезков прямых линий, выполняемых пером. Обязательным условием является сохранение постоянного положения листа и

Рис. 7. Упражнения по технике работы ширококонечными инструментами.



руки исполнителя при выполнении каждого упражнения. Только при соблюдении этого непременного условия линии, образуемые пером, будут равномерно набирать толщину — от тончайшей до самой жирной. Впоследствии при написании букв сохранение постоянного угла письма обеспечит необходимое соотношение штрихов, наличие или отсутствие наклонов в округлых элементах (см. букву «о» в центре каждого примера).

В первом упражнении угол письма равен 0°. Движением пера слева направо проводится тончайшая линия. При этом кромка среза пера располагается строго горизонтально. Затем, сохраняя это положение, переносим перо к началу второго луча, следующего за первым по часовой стрелке. Проводим второй отрезок, по длине примерно равный первому (для чего предварительно циркулем проводится меньший круг, ограничивающий длину всех будущих отрезков). Таким образом заполняется весь круг. В процессе работы надлежит постоянно сверять положение пера с тончайшей или широчайшей линией. Выполнив все прямые линии, напишем в свободной центральной части округлую букву «О» или любую другую, сохраняя то же положение пера — 0°.

Остальные упражнения с углами письма в 90, 45 и 15° выполняются аналогично первому и начинаются с проведения тончайшей линии (для угла 90° — с широчайшей), с тем чтобы рука сразу занимала нужное положение. Все линии выполняются последовательно одна за другой по часовой стрелке, движением руки слева направо и сверху вниз. Буквы в центре также составляются из прямых и округлых штрихов в определенной последовательности в зависимости от их рисунка.

Техника работы ширококонечными инструментами при выполнении текстов предъявляет к исполнителю следующие требования:

сохранение постоянного угла письма (исключение составляет выполнение «неправильных» элементов в буквах N, **М, Ж, Я**), постоянное положение руки и глаз по отношению к листу; по мере заполнения лист перемещается вверх, а рука остается в прежнем положении (если размеры шрифтового плаката велики, то в таком случае исполнителю необходимо все внимание сосредоточить на соблюдении угла письма, оставляя плакат неподвижным).

Работать лучше на наклонной доске или специальном пюпитре; это обеспечивает наиболее удобное положение пишущего по отношению к писчему материалу, орудия письма — к листу; лист надо располагать привычно, как тетрадь, слегка наискосок, наклон доски следует выбрать такой, при котором перо легко скользит по бумаге и обеспечивается равномерный сток краски.

Для выполнения упражнений по воспроизведению исторических стилей латинского письма можно пользоваться любыми текстами из книг, набранных шрифтом на латинской основе (например, учебники по иностранным языкам, газеты, журналы), сохраняя при этом все графические признаки, которые определяют выбранный для анализа стиль письма. Недостаточное знание иностранного языка в такой работе не помеха, так как в этих упражнениях нас должно интересовать не содержание текста, а форма букв, позволяющая более точно понять принципы их формообразования. В упражнениях важно соблюдать и оптически равномерную расстановку букв в строке, и равновесие цветности букв и их элементов в строке, и другие требования ритмического строя и композиции шрифта на листе.

Усвоив изучаемый стиль в построчной компоновке, можно попытаться создать свободную композицию из букв алфавита.

Исходный материал нам предоставляет история шрифта. Ответы на многие вопросы, касающиеся теории шрифта, вы найдете во втором разделе пособия.

В дальнейшем, изучив всю книгу, можно попробовать разработать новые скорописные варианты наших шрифтов

на основе некоторых исторических форм (греческого, латинского, гуманистического письма), применяя к ним современные эстетические требования и учитывая специфику русского шрифта, обогатив тем самым личный шрифтовой багаж. Это, пожалуй, будет первый шаг к творчеству, которое невозможно представить без всестороннего изучения истории. Знание графики исторических стилей древнерусского шрифта позволит создавать оригинальные рисунки шрифтов с национальными чертами. Например, плакаты на исторические темы, темы народного творчества, к Новому году, празднику урожая и другим событиям.

Известный советский художник, автор ценнейшей книги «Современный шрифт» В. Тоотс пишет: «Не зная истории шрифта, невозможно вникнуть в сущность его искусства и ответить на многие практические вопросы. Человек, знакомый с закономерностями развития шрифта на классической основе, никогда не впадет в дилетантство и не начнет раньше времени неумело сочинять свои собственные буквы». И далее: «Мы не представляем себе современную культуру без шрифта, и чем обширнее и разнообразнее становятся способы употребления шрифта, тем больше внимания мы обязаны уделять его качеству. Широкий размах и темп нашей жизни требуют от искусства шрифта богатства и разнообразия. Художник шрифта должен в совершенстве владеть циркулем и рейсфедером. Но если он владеет только этими инструментами, не умея создавать скорописного шрифта пером или кистью, тогда он художник только наполовину. У него нет самого главного — творческого начала».

Рекомендовать прочитать эту книгу недостаточно; она должна стать настольной книгой каждого художника, занимающегося шрифтом.

Приведенные в этом разделе примеры являются авторской переработкой исторических типов шрифта, максимально приближенной к подлинным. В основном работа велась плакатным пером с дорисовкой концевых элементов (там, где это требовалось) уголком того же пера без правок белилами, мелкие шрифты выполнялись перьями рондо и птичьими. И хотя эти примеры не могут полностью заменить подлинники, однако дают достаточное представление об основных формах графики букв на различных этапах развития письма и знакомят со всеми графическими признаками, определяющими те или иные стили письма и типы шрифта*; они также являются примером того, как следует выполнять подобные упражнения. При желании более глубокого ознакомления с подлинниками исторических образцов шрифта можно изучать книги по латинской и русской палеографии, популярные издания по истории шрифта и др.

История латинского шрифта

РИМСКОЕ ПИСЬМО. Важнейшим условием для развития любого письма является эволюция алфавита. Латинский алфавит — итог длительного развития греческого письма в римское. Латиняне (жители Рима и его окрестностей, отсюда и название — латинский) заимствовали этрусский алфавит, сложившийся на основе греческого, о чем говорят названия некоторых букв алфавита и их графика. Окончательный вид латинский алфавит получил лишь в I веке до н. э. Он состоял из 21 знака. От современного его отличало отсутствие букв «J» и «U» (их роль выполняли соответственно «I» и «V»).

В I—V веках н. э. происходила значительная эволюция графики букв. Основа формы оставалась, менялись способы начертания. Это объяснялось различными причинами: поиском более простых и рациональных форм букв, легкости и быстроты их начертания и чтения. Понятно, что не всякая простота

* В практике художников принято различать понятия: стили письма — графика рукописных шрифтов до изобретения книгопечатания, типы шрифта — печатные формы основных групп шрифтов в исторической последовательности.

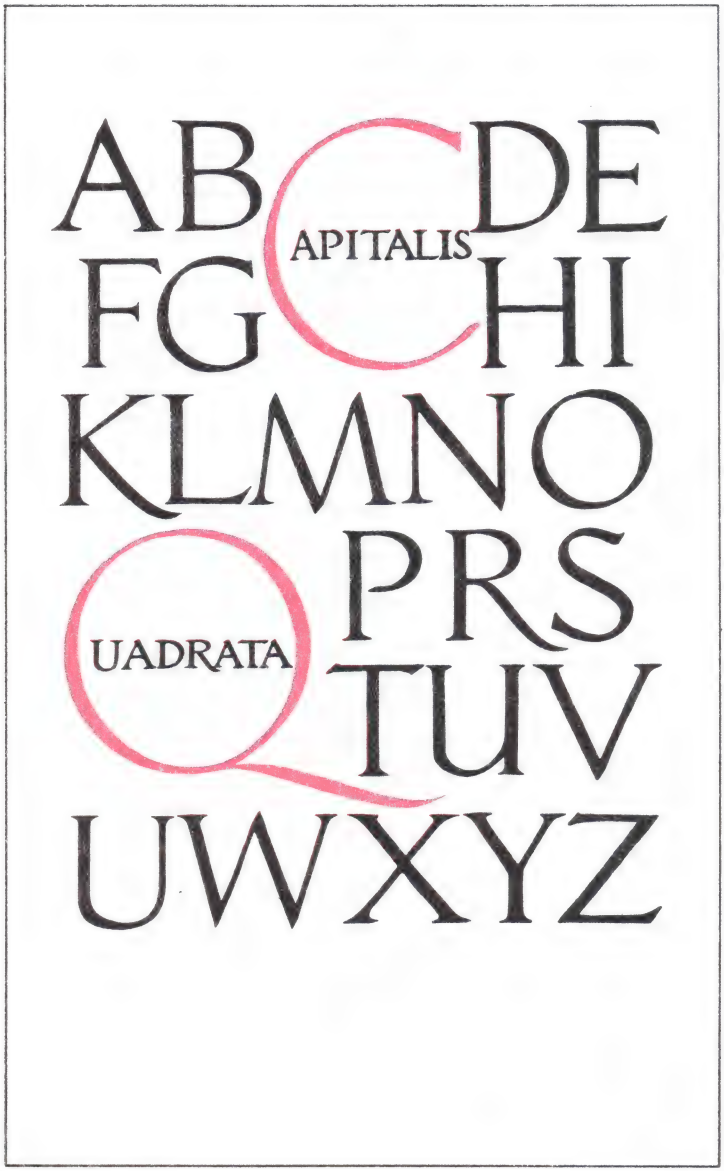


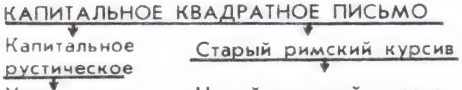
Рис. 8. Таблица латинского алфавита (ширококонечное перо с дорисовкой засечек и концевых элементов уголком того же пера).

является рациональной. Можно придать буквам простейшие формы (квадрат, треугольник, круг), но письмо от этого не будет легкочитаемым и простым для написания. Только те формы букв могут удовлетворить и пишущего и читателя, которые сочетают простоту с дифференцированностью, ибо глаз легко сможет отличать знаки друг от друга, схватывать разом группу букв и даже слов, а при письме просто и быстро расстанавливать их в определенной близости.

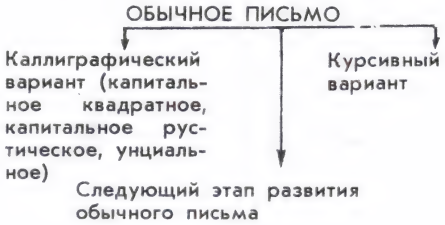
На рубеже новой эры римское письмо еще не отвечало всем этим требованиям, потому что буквы больше вычерчивались, чем писались, и располагались между двумя линейками, что могло утомлять зрение. Маюскульное письмо было сплошным, отсутствовали интервалы между словами, геометричность форм букв затрудняла написание. Пройдут века, прежде чем письмо обретет черты минускула, который ознаменует собой образование нового графематического состава латинского алфавита.

Существует две теории развития римского письма. Согласно первой теории, письмо развивалось на базе монументального. Перейдя в книги, монументальное письмо (по форме квадратное) вытянулось (рустика). Позднее, на пергаменте, оно закруглилось (унциал).

Все три вида письма были маюскульными. Из квадратных римских капиталов образовался также маюскульный старый римский курсив. На восковых табличках он представлял собой сплошь вертикальные или изогнутые линии; на папирусе — закруглился, обретя бóльшую ясность. Так образовался новый римский курсив, который имел заметные выносные элементы. Он-то и явился первым минускулом. Эту теорию схематично можно представить так:



Вторую теорию схематично можно изобразить так:



Новую теорию в 50-х годах нашего столетия выдвинул Ж. Маллон. Главный тезис его теории заключается в том, что развитие письма совершается в сфере письма обычного, которым владеет основная масса грамотных людей. Именно в этом письме, не требующем особой тщательности написания, происходят важнейшие изменения форм букв и приемов письма. От обычного письма происходят и каллиграфические варианты: капитальное квадратное и капитальное рустическое, которые предназначались для особого рода работ и требовали специальной выучки. Исследования показали, как варьировало обычное письмо в зависимости от орудий письма, положения писчего материала, тщательности написания текстов. Каллиграфические же варианты на протяжении столетий почти не изменялись и являлись своего рода тупиками в развитии графики письма.

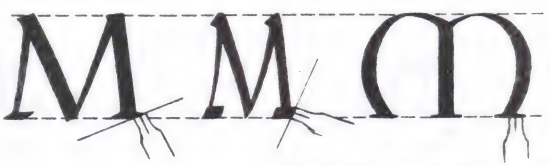


Рис. 9. Зависимость графики латинских букв от угла письма.
Капитальные формы: квадрата — 25° — 30°, рустика — 60° и более (I век н. э.). Унциальная форма — 0° (III век н. э.)

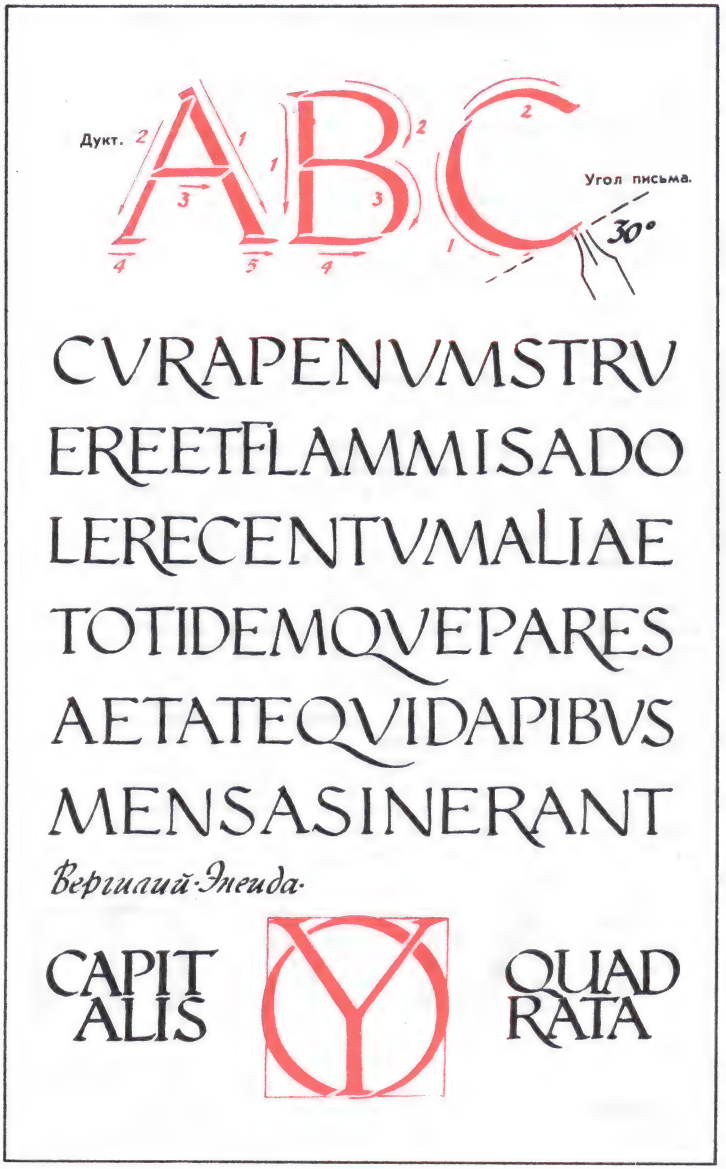


Рис. 10. Римское капитальное квадратное письмо.

MONTIBVS·ET·SILVIS·STVD
IO·IACTABAT·CORYDON·O
CRVDELIS·ALEXI·NIHIL·MEA
CARMI·NIL·NOSTRI·MISERE
RE·MORI·ME·D·NVNC·ETIAM
OCCVLTANT·SP·THESTYLIS
ET·RAPIDO·FESSIS·MESSOR

Вергилий·Эклоги·

CAPITALIS·RVSTICA

Рис. 11. Римское капитальное рустическое письмо.

Рис. 12. Римский унциал.

Рис. 13. Римский полуунциал. Эволюция буквы «А». Каролингский минускул.

Маллон указывает на два этапа развития римского капитального письма: I—II века и III—IV века. В I—II веках у римлян существовали два основных вида письма. Главный вид — классическое обычное письмо, применявшееся в рукописях, книгах и деловых актах, имевшее наиболее широкое применение и распространение. Другой вид — каллиграфические варианты (капитальное квадратное и капитальное рустическое письмо под общим названием «капитальное письмо», в котором буквы выполнялись крупно, с сильным нажимом; оно применялось на уникальных памятниках, в роскошных книгах, афишах, государственных актах).

К III веку в письме произошла перемена: образовались новое обычное письмо, называемое также первоначальным минускулом, и унциал в качестве каллиграфического варианта. Новое обычное письмо отличалось от прежнего (классического) измененным углом письма, положением писчего материала (свиток был параллелен плечам при письме, кодекс* располагался наискосок, как мы кладем теперь тетрадь), измененными графическими формами и дуктом многих букв. Эта перемена отразилась и в каллиграфическом варианте — унциале.

Таким образом, доказано, что как в надписях на камне (эпиграфика), так и в свитках и кодексах капитальное письмо существовало, и притом одновременно, в двух вариантах: капитальное квадратное (capitalis quadrata), или красивое (elegans), и капитальное рустическое (capitalis rustica), или «деревенское», т. е. более простое.

КАПИТАЛЬНОЕ КВАДРАТНОЕ ПИСЬМО. Для него характерны следующие признаки: большинство букв имеют такие пропорции, при которых они вместе с засечками вписываются в квадрат; буквы поставлены свободно; разрывов между словами нет; строки располагаются на расстоянии одного корпуса; угол письма равен 25—30°; орудием письма могли быть калам**, птичье перо и даже бронзовое.

КАПИТАЛЬНОЕ РУСТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО. Ему присущи вытянутые пропорции букв (5:3), очень тонкие вертикали и жирные горизонтальные штрихи. Это объясняется большим углом наклона пера. Письмо также сплошное. Позднее слова в некоторых случаях разделяются точками. Промежутки между строками равны половине корпуса буквы. Угол письма — не меньше 60°. Орудия письма и дукт те же, что и в квадратных капиталах. Оба варианта римского письма — маюскульные (scriptura majuscula).

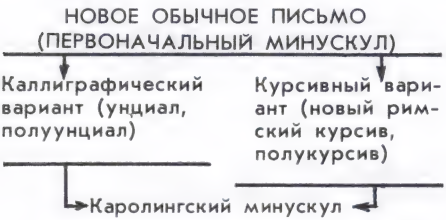
УНЦИАЛЬНОЕ ПИСЬМО. Следующим по времени каллиграфическим вариантом письма считается унциал. Значение этого слова связывается с объяснением, данным в III — начале IV века блаженным Иеронимом, который считал, что оно означает двенадцатую часть — унцию (uncia), поскольку в колонке по ширине писалось, как правило, по 12 букв (строка). Унциал отличается округлостью форм. Будучи каллиграфическим вариантом первоначального минускула, унциал обретает заметные выносные линии. Пропорции букв близки к квадрату, но некоторые из них по ширине больше высоты. Вертикали и округлые элементы выведены жирно. Расстояние между строками не менее одного корпуса. Письмо сплошное. Угол письма незначительный или равен 0°. Дукт многих знаков изменился с изменением графики.

ПИСЬМО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. Это письмо отличалось значительным разнообразием. Раздробленность раннесредневековой Европы привела к появлению различных национальных особенностей письма у молодых «варварских» народов, унаследовавших письмо римское. Общий уровень образования сильно снизился по сравнению с античной эпохой, сократилось и число

* Свиток — ранняя форма рукописи, свернутой в рулон; кодекс — в виде современной книги.

** Тростниковое перо.

грамотных людей. Центрами письма становятся монастырские скриптории (мастерские письма). Изолированность скрипторий еще более усугубляла разнообразие письма. В VI—VIII веках в романизированных странах и самой Италии развитие письма шло от многообразия к унификации, и к концу VIII века завершилось образованием единого письма. По теории Маллона, основной линией дальнейшего развития письма является движение первоначального минускула — нового обычного письма:



Поскольку в эпоху раннего средневековья письмо стало привилегией писцов-профессионалов, которые придавали особое значение его красоте, роль обычного письма сузилась. Получили дальнейшее развитие каллиграфические варианты. Унциал приобрел более минускульный характер (полуунциал, четвертьунциал). Новый римский курсив также преобразовался в полукурсив и в конце концов изжил себя как в обычном, так и в канцелярском письме. К VIII веку первоначальный минускул через ряд промежуточных форм получает полное завершение в каролингском письме. Каролингский минускул проникает из книжного письма в документы и обычное письмо, вытеснив все другие виды. (Это не коснулось других каллиграфических вариантов. Кодексы, например, исполненные каролингским минускулом, содержат все известные варианты каллиграфического письма — капитальное и унциальное — в качестве выделительных строк, рубрик и инициалов.) С территории Каролингской империи этот вид письма попадает в Рим, Испанию, Англию. К концу XI века каролингский минускул господствовал в западноевропейских скрипториях, за исключением окраинных стран (Ирландии и Южной Италии), где сохранялись национальные типы письма вплоть до XII—XIII веков.

Образование каролингского минускула явилось значительным этапом в развитии европейской письменности. В сравнении с полуунциалом буквы каролингского минускула стали прямее, мельче и более сжатыми. Дукт в основном сохранился прежним. Несколько увеличился угол письма —15°. Характернее стали формы букв **a, b, d, f, e, g, r.** Письмо располагалось между четырьмя линейками. Выносные элементы, как правило, не менее одного корпуса. Расстояние между строками равнялось трем корпусам. Буквы стояли свободно, были ровно выписаны. Слова писались более или менее раздельно, но не всегда отчетливо.

Полная дифференцированность букв позволила значительно уменьшить их высоту и увеличить междустрочное расстояние.

Мелкие буквы писали не каламом, а специально заточенным птичьим пером, дававшим плавный нажим. Письмо стало экономичным (в строке умещалось большее число знаков) и вместе с тем превосходило прежние виды письма в четкости и красоте. Каролингский минускул представлял собой самое рациональное и совершенное из всех типов латинского средневекового письма. Поэтому позднее, возрожденный гуманистами, с небольшим усовершенствованием, он лег в основу известных нам строчных шрифтов антиквы.

ГОТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО XII—XV веков. Казалось бы, каролингский минускул настолько удовлетворял требованиям рациональности, четкости и красоты, что не могло быть никаких причин заменить его каким-то другим видом письма. Однако уже к концу XI — началу XII века письмо обрело иные черты. Хронологически этот процесс совпадает с готической эпохой в архитектуре и искусстве.

В XIII веке письмо повсеместно стало готическим. Оно не явилось чем-то новым в развитии латинской письменности, а было лишь одним из типов средневекового минускульного письма. Определяющие форму элементы букв, дукт и угол письма (за некоторым исключением) остались прежними. Изменились угол заточки пера и пропорции букв, увеличился контраст штрихов, сократилось расстояние между строками, короче стали выносные элементы, отчего картина письма была очень темная (тяжелая), чтение затруднялось, написание также. Но письмо, правда, стало много экономичнее прежних. Нельзя не заметить и повышения его декоративных качеств.

Существовало несколько основных видов готического письма: ротунда (круглоготическое письмо) — в Италии, текстура (буквально «тканье») и швабское письмо — в Германии, фрактура — во Франции и др. Различие их объясняется национальными и местными особенностями. Под влиянием раннегуманистических тенденций появились различные смешанные виды письма — бастарды.

ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО. АНТИКВА. В XV веке в Италии выработался новый подвид готического письма — готическая антиква, или «письмо Петрарки». Ранние гуманисты впервые предъявили письму гуманистические требования, открыто высказались против готического стиля, видя в нем изощренность и нерациональность, сложность написания и неудобочитаемость. Итальянский гуманист Франческо Петрарка считал, что готическое письмо приходится более вырисовывать и что оно ослабляет и утомляет глаза. В разработанное им самим письмо положены формы каролингского минускула. Однако оно еще имело черты поздней готики. Появление нового письма было делом энтузиастов, и вначале оно употреблялось небольшой группой самых образованных людей того времени. Потребовалось еще полстолетия на то, чтобы выработался завершенный тип гуманистического письма. Развитое гуманистическое письмо уже

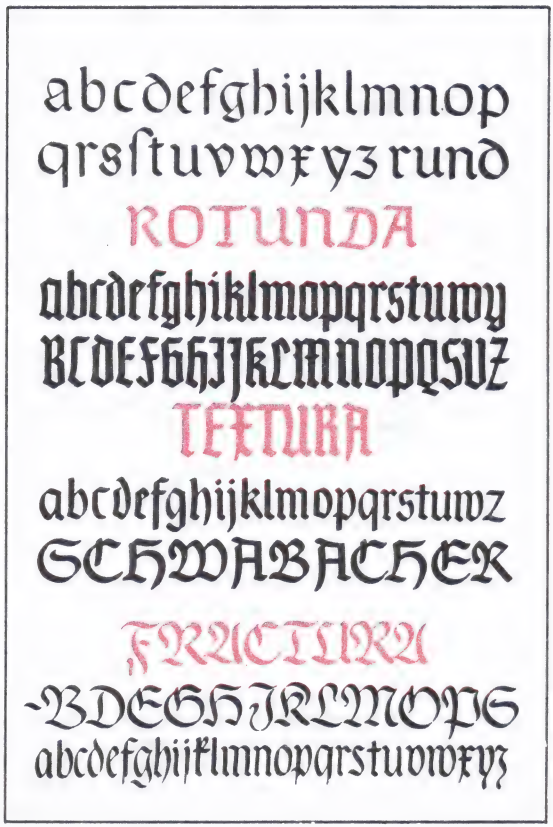


Рис. 14. Виды готического письма:
ротунда, текстура, швабское письмо, фрактура.

ничего общего не имело с готическим. Гуманисты полностью возродили каролингский минускул, применив к нему общие эстетические мерки Ренессанса. Ошибочно полагая, что это — письмо античных времен, они назвали его *антиквой*. (Дело в том, что еще в VIII—XI веках в скрипториях раннесредневековых монастырей новым каролингским пись-

мом переписывались труды как своих, так и античных авторов*.) Господство в течение столетий готики стерло в памяти людей, что некогда они уже имели во многом совершенный тип письма. А наличие в книгах, переписанных с античных каролингским письмом, капитальных и унциальных форм букв в рубриках и инициалах только закрепляло их заблуждение. Знакомство с римским монументальным (эпиграфическим) письмом усиливало тягу к капитальному письму на сей раз в его действительно античной форме. В рукописях стали широко применяться римские капиталы, которые становились предметом изучения и исследования учеными и художниками. Новое письмо вышло из кабинетов ученых и сначала стало достоянием писцов-профессионалов, придавших ему законченную каллиграфическую форму, а затем получило и всеобщее признание. Появились великолепные образцы каллиграфического курсива. Основывались светские школы и мастерские письма, где выполнялись древним (античным) письмом кодексы с творениями римских поэтов и философов, а также самих гуманистов. Наряду с новым письмом еще широко (особенно вне Италии) использовались все виды готического письма.

С развитием книгопечатания рукописные шрифты антиквы стали служить образцами для печатных форм. Печатная книга воспроизводила письмо в точности и была в несколько раз дешевле. Так рубеж XV и XVI веков стал датой смерти рукописной книги. Письмо оставалось жить как канцелярское, деловое, а также в личном обиходе людей. Поскольку в дальнейшем классификация и хронология стилей проведены в шрифтах антиквы на основе истории типографских шрифтов, изучение их в таком порядке становится нашей очередной задачей.

СТАРИННАЯ, или ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ, АНТИКВА. По времени образование этого типа шрифтов совпадает с

Рис. 15. Гуманистический минускул. Прямое начертание и курсив.

эпохой Возрождения, поэтому их еще называют ренессанс-антиквой. Графическими особенностями старинной антиквы являются: значительная связь с техникой письма (этим объясняется наличие наклонных наплывов в округлых элементах букв), наличие покатых начал стоек некоторых строчных букв и контраст штрихов — 1:2, 1:3. Основные штрихи и концы дополнительных имеют за-

*. Эти труды ошибочно были приняты гуманистами за античный оригинал.

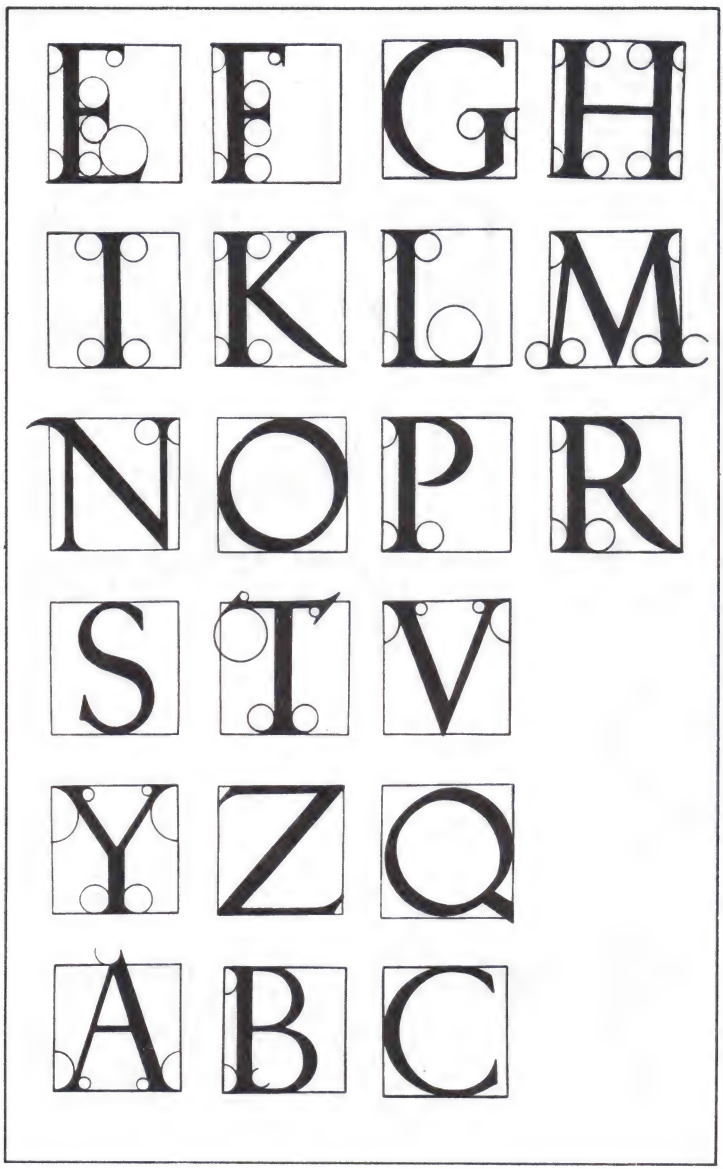


Рис. 16. Построение букв антиквы А. Дюрера.

сечки с плавными закруглениями. Исследованию и обработке этого вида шрифта уделяли внимание большие мастера эпохи Возрождения: Феличе Феличиано, Леонардо да Винчи, Гриффо, Жофруа Тори, Лука Паччиоли, Арриги, Тальенте, Палатино, Креши, Дюрер, Николаус Иенсон, Клод Гарамон.

ПЕРЕХОДНАЯ АНТИКВА по времени совпадает со стилем барокко. Переходная — потому, что является промежуточной, переходной формой между старинной и новой антиквой. В принятом нами методе изучения и воспроизведения типографских форм в технике рисования широким пером угол наклона пера в переходной антикве равен 15°, тогда как в ренессанс-антикве он равен 25—30°. Поэтому начала стоек у минускульных букв имеют незначительную покатость, а некоторые рисунки шрифтов вовсе не имеют ее. Стойки букв заканчиваются тонкими засечками со скруглением меньшим, чем в шрифтах типа старинной антиквы, контраст штрихов больше — от 1:4 до 1:7. Наклон наплывов в округлых элементах невелик. Это объясняется тем, что шрифты барокко-антиквы гравировались либо нарезались в словолитнях типографий, и сохранение в какой-то мере в рисунках шрифтов признаков «перовой» техники было, скорее, данью традиции. Лучшие образцы шрифтов этой группы принадлежат голландцу Янсону, англичанам Дж. Баскервилю и Уильяму Кэзлону, французу Фурнье.

НОВАЯ, или КЛАССИЦИСТИЧЕСКАЯ, АНТИКВА возникла в эпоху классицизма. Шрифты этой группы уже не имеют связи с рукописной техникой, так как они целиком гравировались. Их отличает очень сильный контраст штрихов (1:10 и более), наплывы округлых элементов совсем не имеют наклона, длинные, тонкие засечки без скруглений оформляют стойки букв. Хотя связи с рукописной техникой не ощущается, характер шрифтов этой группы все же можно передать, рисуя перьями разного размера. Прямые элементы легко воспроизводятся широким пером, округлые можно рисовать довольно точно рококонечным пером меньшего размера в несколько приемов (см. рис. 18).

Рис. 17. Переходная антиква — барокко-антиква (остроконечное и рококонечное перо; выполнение засечек).

Наиболее известными шрифтами новой антиквы являются шрифты, созданные итальянцем Джамбатистой Бодони, французом Фирменом Дидо (ими разработаны и русские варианты новой антиквы) и немцем Вальбаумом.

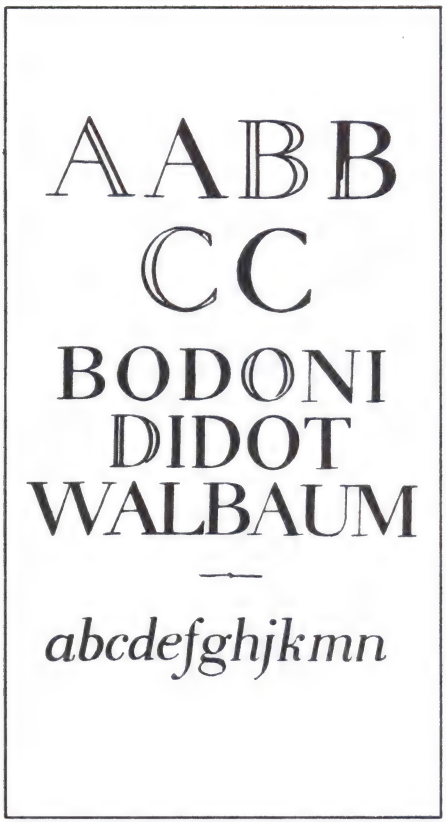


Рис. 18. Новая антиква — классицистическая (техника рисования шрифта различными перьями).

Рис. 19. Шрифты: египетский и его подвиды. Узкий гротеск (в технике рисования шрифтов ширококонечными плакатными перьями).

В начале XIX века в рекламных целях создаются новые виды шрифтов, родиной которых является Англия.

ЕГИПЕТСКИЙ, или БРУСКОВЫЙ. Его отличие заключается в одинаковой толщине всех элементов букв. Впоследствии, изменяя пропорции и соотношение толщины элементов букв египетского шрифта, художники создавали лучшие по рисунку варианты. Одним из таких подвидов египетского шрифта является шрифт типа кларендон (clarendon).

КЛАРЕНДОН отличается от египетского бо́льшим контрастом штрихов и округлостью засечек в местах соединения со штрихами. Лучшие варианты шрифтов этого вида приближаются по рисунку к старинной антикве и широко применяются в настоящее время.

В прошлом веке и в начале XX века популярным был другой подвид египетского шрифта — ИТАЛЬЯНСКИЙ, в котором горизонтальные штрихи толще вертикальных. По характеру он походит на рустику Древнего Рима (отсюда, по-видимому, его название). И в наше время к нему неожиданно проявился интерес, благодаря, должно быть, его запоминающемуся рисунку. Однако удобочитаемостью он не отличается и применять его следует умеренно.

ГРОТЕСК, или РУБЛЕНЫЙ. Структура букв гротеска такая же, как и у антиквы, но совершенно отсутствуют засечки. У простейших форм толщина основных и вспомогательных штрихов одинакова. Разнообразие достигается за счет нюансировки соотношений штрихов, изменения пропорций буквы, плотности и насыщенности. В настоящее время рубленые шрифты составляют большую семью с широчайшей областью применения.

АНТИКВА-ГРОТЕСК — это своеобразная форма гротеска. Шрифты этой группы имеют короткие закругленные засечки или небольшие утолщения на концах стоек. Контраст штрихов такой же, как у гротеска или у ленточной антиквы. Эта форма очень древняя, аналоги встречаются еще в греческих эпиграфических шрифтах.

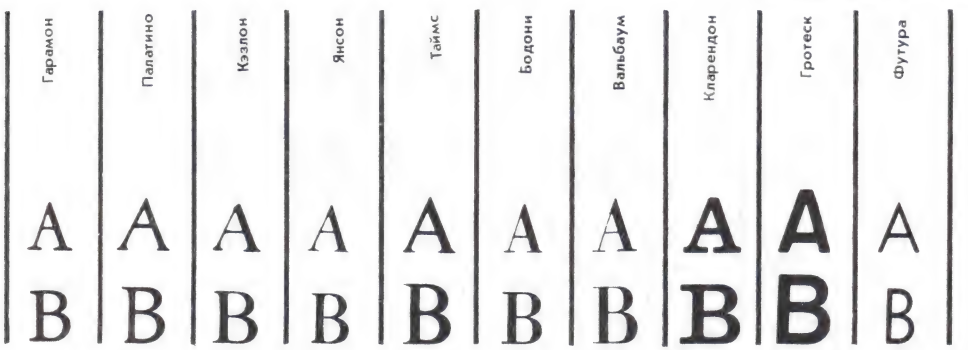
Современной модификацией антиквы является ЛЕНТОЧНАЯ АНТИКВА. Она имеет целиком антиквенные формы, но отличается отсутствием засечек. Разнообразия шрифтов этой группы также можно добиться, изменяя пропорции, насыщенность, плотность, образуя наклонные варианты. Сколько существует видов антиквы, столько же можно разработать разновидностей ленточной антиквы.

АНТИКВА ПЕРОМ. В последние годы широкое распространение получили шрифты антиквы, оформленные ширококонечным пером. Являясь одним из видов свободных шрифтов, они как нельзя лучше подходят для художественно-оформительских работ, так как легко воспроизводятся шрифтовыми перьями и кистями.

История русского шрифта

ДРЕВНЕРУССКОЕ ПИСЬМО — КИРИЛЛИЦА. Древнерусскими называют все рукописные и первопечатные шрифты со времени их возникновения и вплоть до образования новой графики гражданского письма и гражданского шрифта (конец XVII — начало XVIII века).

Рис. 20. Виды латинских печатных шрифтов (по А. Капру).



Гарамон	Палатино	Кэзлон	Янсон	Таймс	Бодони	Вальбаум	Клэрендон	Гротеск	Футура
C	C	C	C	C	C	C	C	C	C
D	D	D	D	D	D	D	D	D	D
E	E	E	E	E	E	E	E	E	E
F	F	F	F	F	F	F	F	F	F
G	G	G	G	G	G	G	G	G	G
H	H	H	H	H	H	H	H	H	H
IJ	IJ	IJ	IJ	IJ	IJ	IJ	IJ	IJ	IJ
K	K	K	K	K	K	K	K	K	K
L	L	L	L	L	L	L	L	L	L
M	M	M	M	M	M	M	M	M	M
N	N	N	N	N	N	N	N	N	N
O	O	O	O	O	O	O	O	O	O

Гарамон	Палатино	Кэзлон	Янсон	Таймс	Бодони	Вальбаум	Кларендон	Гротеск	Футура
P	P	P	P	P	P	P	P	P	P
Q	Q	Q	Q	Q	Q	Q	Q	Q	Q
R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
S	S	S	S	S	S	S	S	S	S
T	T	T	T	T	T	T	T	T	T
U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
V	V	V	V	V	V	V	V	V	V
W	W	W	W	W	W	W	W	W	W
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y	Y
Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z	Z

Создателями славянской азбуки были братья Кирилл (Константин) и Мефодий, уроженцы г. Солуни (Солоники) в Македонии. Славянский язык был их родным, воспитание и образование они получили греческое.

В качестве миссионеров-проповедников братья были посланы в Хазарию, где им довелось, как указывает летопись, видеть у одного «русина» Евангелие и Псалтырь, написанные «русьскыми писмены».

Сведения о том, что славяне до принятия христианства уже имели какую-то свою систему письма для гадания и счета «чертами и резами», дошли до нас из упоминаний Черноризца Храбра — болгарского монаха, жившего на рубеже IX—X веков. Он же сообщает, что «черты и резы» были знаками фигурного письма в противоположность «книгам», или буквам, т. е. письму фонетическому. Имевшимся у восточных славян фигурным письмом, видимо, трудно было передавать понятия новой распространявшейся религии — христианства. Поэтому, по словам Храбра, славянам приходилось пользоваться знаками латинскими и греческими «без устроения», т. е. несистематизированной азбукой.

Заслуга Константина Философа (имя Кирилл он принял незадолго до смерти) состоит в том, что он впервые создал азбуку с четкой и ясной графикой знаков, положив в основу греческое унциальное письмо и дополнив ее буквами, обозначавшими специфические звуки славянского языка (шипящие, свистящие и йотированные). Он расставил буквы в определенной последовательности, придав им и цифровое значение. Буквами кириллицы в течение многих веков обозначались простые и многозначные цифры. С помощью изобретенной им азбуки он сделал первый перевод Библии на славянский язык.

Несмотря на то что письмо должно было обслуживать религию, сам факт создания Константином общеславянского алфавита на основе знания славянской фонетики и существовавшего уже тогда русского письма был явлением прогрессивным, способствовавшим развитию славянской культуры и взаимному общению между братскими народами. Новая азбука, передававшая все особенности живой речи, очень скоро получила широчайшее распространение не только в церковнославянских книгах, но и в светском, деловом и обычном письме.

Величайшее открытие XX века — новгородские берестяные грамоты свидетельствуют как раз о том, что письмо кириллицей было привычным элементом русского средневекового быта и им владели различные слои населения: от княжеско-боярских и церковных кругов до простых ремесленников. Удивительное свойство новгородской почвы помогло сохранить бересту и тексты, которые писались не чернилами, а процарапывались специальным «писалом»— остроконечным стержнем из кости, металла или дерева. Такие орудия в большом количестве еще раньше были найдены при раскопках в Киеве, Пскове, Чернигове, Смоленске, Рязани и на многих городищах. Все это говорит о немалой степени грамотности русских людей того времени.

Известный советский исследователь Б. А. Рыбаков писал: «Существенным отличием русской культуры от культуры большинства стран Востока и Запада является применение родного языка. Арабский язык для многих неарабских стран и латинский язык для ряда стран Западной Европы были чуждыми языками, монополия которых привела к тому, что народный язык государств той эпохи нам почти неизвестен. Русский же литературный язык применялся везде — в делопроизводстве, дипломатической переписке, частных письмах, в художественной и научной литературе. Единство народного и государственного языка было большим культурным преимуществом Руси перед славянскими и германскими странами, в которых господствовал латинский государственный язык. Там невозможна была столь широкая грамотность, так как быть грамотным означало

Рис. 21. Древнерусский шрифт—кириллица (устав XI века).

знать латынь. Для русских же посадских людей достаточно было знать азбуку, чтобы сразу письменно выражать свои мысли; этим и объясняется широкое применение на Руси письменности на бересте и на «досках» (очевидно, навощенных)».

Наряду с кириллицей существовала другая азбука — глаголическая. На Руси глаголица продержалась недолго и в конце концов была полностью вытеснена кирилловским письмом.

В истории древнерусского шрифта выделяются такие основные каллиграфические варианты кириллицы: с XI века (по древнейшим русским рукописям, дошедшим до нас) — уставное письмо; с XIV века — полуустав, послуживший образцом для первопечатного шрифта в середине XVI века; в начале XV века получают распространение различные виды скорописи.

Эволюция графики древнерусского шрифта шла по пути упрощения буквенного состава азбуки, большего приближения ее к народному языку, поиска более скорописных вариантов. Новые виды скорописи к концу XVII века уже отличались округлостью форм букв, светлотой начертания, выделением прописных и строчных букв, но еще без определенной системы. Реформой Петра I в начале XVIII века графика русской азбуки была переведена на латинскую основу, после чего в азбуку вносились изменения, большей частью касавшиеся внешнего оформления шрифта.

УСТАВ — ранняя каллиграфическая форма кириллицы. Буквы устава имели почти квадратные пропорции и отличались прямолинейностью и угловатостью форм. В строке они расставлялись свободно, промежутков между словами не было. Расстояние между строками равно корпусу буквы или несколько больше, знаки — широкого, жирного (в стойках) начертания, за исключением нескольких узких закругленных букв (**О, Е, С, Р**). Буквы **З, У, Р, Х, Ц, Щ** имели сильные выносные элементы, которые несколько оживляли монотонность всего письма.

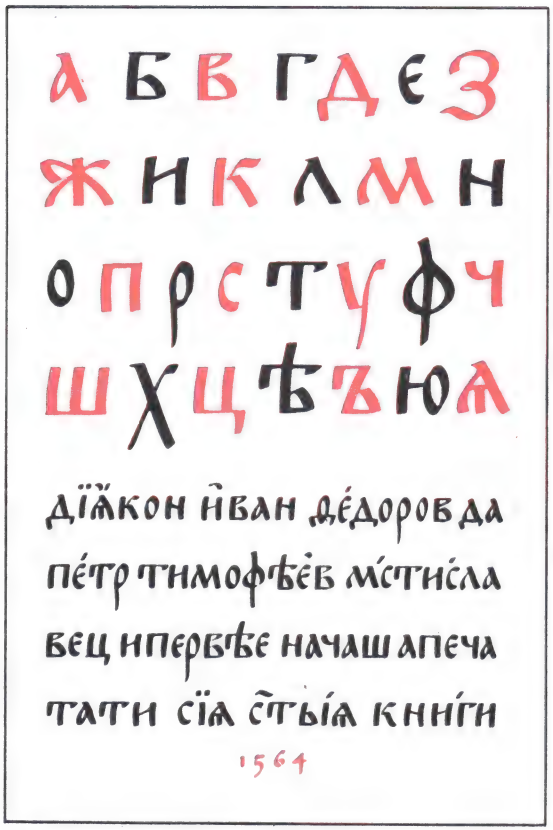


Рис. 22. Древнерусский полуустав.

Уставное письмо довольно трудоемко для написания. Начертание букв устава требовало частой смены положения орудия письма. Таким образом, они больше рисовались пером, чем писались. Концы стоек букв оформлялись короткими засечками, другие концевые элементы — в виде треугольных наплывов или утолщений. Дукт на примере буквы «М» (см. рис. 21) показывает, что угол на-

клона пера менялся в процессе письма и зависел от формы той или иной буквы. Примером классического уставного письма является «Остромирово евангелие», написанное в 1056—1057 годах дьяконом Григорием по заказу новгородского посадника Остромира. Монументальные формы устава (например, в мозаиках Софии Киевской, Михайловского собора) повторяли греческие образцы, были малоконтрастными, с едва наметившимися засечками треугольного вида.

ПОЛУУСТАВ — разновидность каллиграфического варианта кирилловского письма. Текст, выполненный полууставом, имеет более светлую общую картину, буквы округлее и мельче, слова и предложения разделены четкими промежутками. Появляется много сокращений под титлами, различных надстрочных знаков, ударений (сил) и целая система знаков препинания. Начертание более простое, пластичное и быстрое, чем в уставном письме. Контраст штрихов меньше, перо затачивается острее. Пользуются исключительно гусиными перьями (раньше применялись преимущественно тростниковые). У некоторых букв несколько видоизменился дукт. Под влиянием стабилизировавшегося положения пера улучшилась ритмичность строк.

Письмо приобретает заметный наклон, каждая буква как бы помогает общей ритмической направленности вправо. Засечки встречаются редко, концевые элементы у ряда букв оформляются штрихами, по толщине равными основным. Полуустав просуществовал до тех пор, пока жила рукописная книга. Он же послужил основой для шрифтов первопечатных книг.

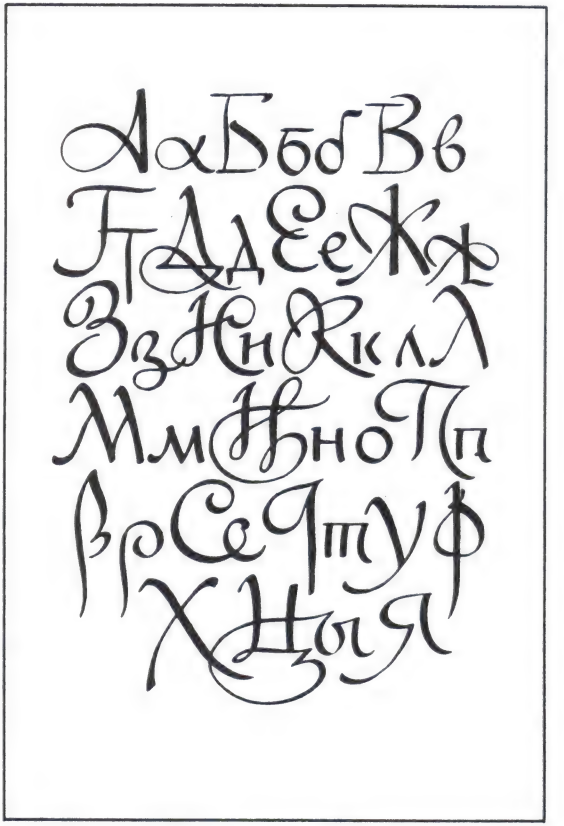


Рис. 23. Древнерусская скоропись.

СКОРОПИСЬ. Почти одновременно с образованием полуустава в деловом письме развивается скоропись, которая быстро проникает и в книги. Скоропись XIV века очень близка к полууставу. В XV веке она становится более свободной, получает значительное распространение; ею пишутся различные грамоты, акты, книги. Если полуустав в XV—XVIII веках в основном применялся только в книжном письме, то скоропись проникает во все области. Она оказалась одним из самых подвижных видов кирилловского письма. В XVII веке скоропись, отличаясь особой каллиграфичностью и изяществом, превратилась в самостоятельный тип письма с присущими ему чертами: округлостью букв, плавностью их начертания, а главное, способностью к дальнейшему развитию. По значению

ее можно сравнить с первоначальным минускулом латинского письма. Именно в скорописи, близкой к обычному письму, могла развиваться минускульная форма. Уже в конце XVII века образовались такие формы букв **а, б, в, е, з, и, т, о, с,** которые и в дальнейшем почти не претерпели изменений. Развитие скорописи в XVII веке предопределило петровскую реформу азбуки в начале XVIII века.

ВИДЫ ВЯЗИ. Русская вязь — особое декоративное письмо, употреблявшееся с XV века главным образом для выделения заглавий, иногда — для утилитарных целей (например, первые шрифтовые экслибрисы, почти на столетие опередившие появление книжных знаков в Западной Европе). Различают два вида вязи: круглую и угловатую (штамбованную). В русских рукописях преимущественно развивалась штамбованная (угловатая) вязь, в украинских — круглая вязь. Один из основных приемов вязи — мачтовая лигатура, в которой два соседних штриха (штамба) двух соседних букв превращались в один. Этому подчинялись и округлые элементы, принимая форму вертикальных штрихов (полуштамбов). С основными штрихами полуштамбы соединялись тонкими наклонными линиями. Пустоты, образующиеся при этом, заполнялись либо сильно уменьшенными овальными или миндалевидными формами букв **О, Е, С,** или полумачтами (полуштамбами) соседних букв, а иногда декоративными элементами. Выполненные золотом или киноварью, они несли особую художественно-декоративную нагрузку в различных памятниках письменности.

Рис. 24. Декоративное древнерусское письмо — вязь

ГРАЖДАНСКИЙ ПЕТРОВСКИЙ ШРИФТ. В XVII веке полуустав, перейдя из церковных книг в делопроизводство, преобразуется в гражданское письмо, а его курсивный вариант — скоропись — в гражданскую скоропись. В это время появляются книги образцов письма — «Азбука славенского языка...» (1653 год), буквари Кариона Истомина (1694—1696 годы) с великолепными образцами букв различных стилей: от роскошных инициалов до букв простой скорописи. Русское письмо к началу XVIII века уже сильно отличалось от предшествующих видов письма. Но в печатных книгах еще преобладал полуустав. Реформа алфавита и шрифта, проведенная Петром I в начале XVIII века, способствовала распространению грамотности и просвещения. Новым гражданским шрифтом стали

печатать всю светскую литературу, научные и государственные издания. По форме, пропорциям и начертанию гражданский шрифт был близок к старинной антикве. Одинаковые пропорции большинства букв придали шрифту спокойный характер. Удобочитаемость его намного повысилась. Формы букв **Б, У, Ь, Ъ, «ять»,** которые по высоте были больше остальных прописных, являют собой характерную особенность петровского шрифта. Стали употребляться латинские формы «**S**» и «**i**».

В дальнейшем процесс развития был направлен на усовершенствование азбуки и шрифта. В середине XVIII века были упразднены буквы «зело», «кси», «пси», введена буква «ё» вместо «іо». Появились новые рисунки шрифтов с большим контрастом штрихов, так называемый переходный тип (шрифты типографий Петербургской академии наук и Московского университета). Конец XVIII— первая половина XIX века ознаменовались появлением шрифтов классицистического типа (Бодони, Дидо, типографии Селивановского, Семена, Ревильона).

Начиная с XIX века графика русских шрифтов развивалась параллельно с латинскими, вбирая в себя все новое, что зарождалось в обеих письменных системах. В области обычного письма русские буквы получили форму латинской каллиграфии. Оформленное в «прописях» остроконечным пером, русское каллиграфическое письмо XIX века представляло собой подлинный шедевр рукописного искусства. Буквы каллиграфии значительно дифференцировались, упростились, обрели красивые пропорции, естественный для пера ритмический строй. Среди рисованных и типографских шрифтов появились русские модификации гротесков (рубленых), египетских (брусковых) и декоративных шрифтов. Вместе с латинским русский шрифт в конце XIX — начале XX века пережил и упаднический период — стиль модерн.

С первых лет Советской власти и с началом культурной революции задачей молодого социалистического государства стала ликвидация безграмотности, введение всеобуча. Это вызвало реформу русского языка и состава алфавита, упрощение существовавшей орфографии и создание новых национальных алфавитов для многих народов страны, в том числе и тех, которые вовсе не имели своей письменности.

В результате этого русское письмо по сравнению с письмом многих европейских стран, стало наиболее точно отражать современный литературный и народный язык.

Были ликвидированы все буквы, дублирующие другие, такие, как «ять», «і», «фита», а также «ъ» в конце слов, оканчивающихся на согласную. Он был оставлен только как разделительный в середине некоторых слов; буква «ё» признавалась желательной, но необязательной.

Хозяйственная разруха, острая нехватка хорошего шрифта сказывались и на его культуре. В то бурное время художники продолжали поиск графических форм шрифтов сообразно своим эстетическим воззрениям, порой противоречивым. В создании рисованных шрифтов, предназначенных для книжной, прикладной и промышленной графики, для плакатов и художественного оформления, деятельное участие принимали известные художники: С. Чехонин, Е. Белуха, М. Борисова-Мусатова, И. Фомин, М. Кирнарский, А. Лео, Л. Хижинский, Е. Нарбут и др. Шрифты 20-х годов интересны свободной манерой исполнения, своеобразной, подстать времени, графической динамикой, индивидуальностью и новаторством рисунка. Художественная ценность их заключается в предельной характерности, передававшей зарождавшееся социалистическое искусство.

С конца 30-х годов искусство шрифта характеризуется разработкой и созданием рисунков типографских шрифтов на гуманистических и классических принципах. Над созданием новых шрифтовых гарнитур, рисованных титульных, шрифтов оригинальных рисунков работали такие художники, как Н. Кудряшев,

Рис. 25. Гражданский петровский шрифт и курсив 1749 года (широконечное перо).

АБВГДЕ
ЖЗИІКЛМ
НОПРС
ТУФХЦЧЬ
ЭЮЯ

абвгдежзиклм
нопрстуфхцчя

Рис. 26. Русский классицистический шрифт (по мотивам шрифта Д. Бодони 1818 года и парагон — курсива 1826 года, ширококонечные перья).

Г. Банникова, Е. Глущенко, Д. Бажанов, И. Богдеско, Е. Ганнушкин, Я. Егоров, Г. Епифанов, Н. Ильин, Е. Коган, П. Кузанян, В. Лазурский, Н. Пискарев, С. Пожарский, И. Рерберг, С. Телингатер, В. Фаворский, И. Фомина и др.

История русского шрифта наглядно показывает, что лучшие его образцы создавались на классической основе и на проверенных временем рисованных и других шрифтах, достоинством которых являются удобочитаемость, ясный рисунок, простота графики. И наоборот, надуманные шрифты, с неоправданными графическими схемами букв, не выдерживали проверки временем и скоро выходили из употребления. Этот вывод должен стать определяющим во всей деятельности художников, работающих над шрифтом в художественно-политическом оформительском искусстве, обращенном к массам трудящихся.

В настоящее время в СССР разработаны и широко применяются шрифты всех основных типов, которые объединены по общим графическим признакам в следующие группы (рис. 27).

Группа рубленых шрифтов. Гарнитуры: журнальная рубленая, газетная рубленая, древняя, рубленая, плакатная, букварная, Агат. К этой группе относятся шрифты, не имеющие засечек.

Группа шрифтов с едва наметившимися засечками. Гарнитуры: акцидентная Телингатера, Октябрьская. К этой группе относятся гарнитуры с несколько утолщенными концами штрихов (с некоторым подобием засечек).

Группа медиевальных шрифтов. Гарнитуры: литературная, заголовочная газетная, Банниковская, Лазурского, Ладога. К этой группе относятся гарнитуры с умеренной контрастностью штрихов, с засечками в виде плавного утолщения концов основных штрихов, чаще всего приближающихся по своей форме к треугольнику, преимущественно с наклонными осями округлых элементов букв.

Группа обыкновенных шрифтов. Гарнитуры: обыкновенная новая, обыкновенная, северная, Елизаветинская, Бодони книжная, Кузаняна, Байконур. К этой группе относятся гарнитуры с контрастными штрихами с длинными, тонкими засечками, соединяющимися с основными штрихами под прямым углом, иногда с легким закруглением; округлые буквы с вертикальными осями.

Группа брусковых шрифтов. Гарнитуры: брусковая газетная, Балтика, Хоменко, Реклама. К этой группе относятся гарнитуры с неконтрастными или малоконтрастными штрихами, с длинными засечками, соединенными с основными штрихами под прямым углом или с легким закруглением.

Группа новых малоконтрастных шрифтов. Гарнитуры: новая газетная, школьная, Бажановская, журнальная, академическая, Пискаревская, Кудряшевская словарная, Кудряшевская энциклопедическая, Баченаса, новая журнальная, Малановская. К этой группе относятся гарнитуры, имеющие малоконтрастные штрихи с длинными засечками, преимущественно с закругленными концами, соединенными с основными штрихами под прямым углом или с легким закруглением.

Группа дополнительных шрифтов. Гарнитура Рерберга. К этой группе относятся шрифты, построение и характер рисунка которых сильно отличаются от шрифтов шести основных групп.

НО НО
НО НО
НО НО

Рис. 27. Классификация современных типографских шрифтов (ГОСТ 3489. 1—71—3489. 38—72).

Шрифтовой плакат как средство наглядной агитации

Шрифтовой плакат как одно из наиболее распространенных и действенных средств наглядной агитации занимает ответственное место в общей системе идеологической работы на заводах и фабриках, на стройках и в учреждениях, в колхозах и совхозах. Наряду с образно-художественными средствами информации шрифтовой плакат способен оперативно откликаться на все события внутриполитической и международной жизни страны, глубоко и аргументированно разъяснять политику партии, всесторонне освещать вопросы производственных отношений, активно помогать улучшению организации социалистического соревнования на основе ленинских принципов гласности и сравнимости результатов.

Все эти и многие другие задачи в шрифтовом плакате решаются через специфическую форму общения с трудящимися — ярким, образным, политически целенаправленным словом. Обобщенное, лаконичное слово составляет содержание шрифтового плаката. Плакат может быть как *агитационным* (призыв, клич, обращение, простое напоминание), так и *пропагандистским* (разъяснение определенных задач, сравнение результатов, рассказ о передовом опыте и т. д.) или тем и другим вместе, когда агитация и пропаганда представляются в единстве и взаимопроникновении моментов *воздействия* и *познания*.

Тематическое содержание плакатов, выполняемых художниками-оформителями на местах, довольно разнообразно и охватывает вопросы политического, производственного или информационного характера.

Шрифтовые плакаты с политическим содержанием — призывы, лозунги, транспаранты — в краткой и выразительной форме призваны пропагандировать политику Коммунистической партии и Советского государства, мобилизовать трудящихся на успешное выполнение поставленных перед ними задач.

Для художников и лиц, координирующих работу по наглядной агитации на предприятиях промышленности и сельского хозяйства, хорошим подспорьем являются печатные политические плакаты, выпускаемые централизованно, в которых отражаются все злободневные темы, касающиеся жизни страны в целом. Необходимо правильно пользоваться ими и вовремя доводить до масс. Печатные плакаты могут помочь в разработке и своего оформления. При необходимости их можно увеличить до нужного размера на более прочном материале.

За создание политических плакатов с учетом местных задач всецело отвечают художники-оформители. Работая в тесном контакте с членами парткома, партбюро, совета по наглядной агитации, художник принимает деятельное участие в разработке идейного содержания плакатов, несет ответственность за художественный уровень их исполнения.

Политические шрифтовые плакаты могут размещаться отдельно или входить в комплекс художественно-политического оформления.

Плакаты с содержанием производственного характера чаще составляют комплексы наглядной агитации, в которых отражаются темы местного значения: личные и коллективные социалистические обязательства, экраны соцсоревнования коллективов родственных предприятий, цехов, отделов, бригад, пропаганда передовых начинаний, производственного передового опыта. В них освещаются вопросы роста производительности труда, повышения качества выпускаемой продукции, улучшения использования резервов производства, внедрения НОТ, новой техники и передовой технологии.

Информационные плакаты — это в основном плакаты экстренного назначения: «молнии» о трудовой победе, сообщения об итоговых показателях дня, месяца, квартала, года, поздравления и прочая оперативная информация. Их

особенностью является короткий срок службы, но, как и другие виды шрифтовых плакатов, они должны решаться активными графическими приемами и отличаться смелым композиционным замыслом. Если же от плаката требуется простое напоминание, оповещение (например, плакат-объявление), то в зависимости от содержания он решается в спокойной, деловой манере, но тоже быстро и не в ущерб качеству исполнения. Такие плакаты требуют известной натренированности, свободного владения техникой рукописного выполнения шрифтов, знания различных композиционных приемов, так как не терпят шаблонных, однообразных решений, как, впрочем, и всякая работа художника-оформителя.

Художник, решая любую из поставленных перед ним задач, руководствуется тем, что шрифтовой плакат должен быть прежде всего ясным и легкочитаемым. Другое важнейшее требование — активное воздействие на человека в процессе кратковременного зрительного восприятия. В наше время, когда и на улицах, и в помещениях людей окружает множество различных текстов, содержащих разнообразную информацию, от умения, мастерства и такта художника зависит возможность остановить внимание зрителя. Поэтому в плакатах надо избегать многословия в шрифтовой композиции, находить и расставлять точные смысловые акценты, облегчая процесс чтения и осмысления текста.

Идейное содержание плакатов как средства наглядной агитации включает в себя политическую направленность, связь с жизнью, учет специфики предприятия и задач, стоящих перед коллективом, конкретность, злободневность, оперативность, популярность и действенность.

Художественный уровень плакатов определяют внешний вид, культура исполнения, образность, доходчивость, учет требований эстетики.

Таким образом, художник, создавая те или иные плакаты и целые наглядные комплексы, в которых текстовые композиции многократно усиливаются образно-художественным содержанием и различными орнаментально-декоративными элементами, участвует как в идейном воспитании людей, так и в формировании их эстетического вкуса.

Главным компонентом шрифтового плаката является шрифт. Лишенный всякого украшения, такой плакат стимулирует активные эмоции человека характером рисунка шрифта, его образностью, продуманным ритмическим строем, слаженностью всей композиции, цветовым решением; к этому следует добавить и внешнюю форму, и материал, и место расположения, и освещение, и многое другое, о чем речь пойдет дальше.

Задача эта не столь проста, и для ее успешного решения художнику необходимо знать основные теоретические требования, предъявляемые к работе над шрифтом, и умело применять их на практике.

Основные требования, предъявляемые к работе над шрифтом в плакате

Прежде чем разбирать каждый пункт основных требований, предъявляемых к работе над шрифтом, предлагаем ознакомиться с их перечнем:

четкость, ясность, удобочитаемость, простота графических форм шрифтов в плакате;

органическая связь рисунка букв с содержанием текста, образность шрифта;

зависимость рисунка букв от техники их исполнения;

ритм;

цветовая гармония;

стилевое единство шрифтов в плакате;

смысловая акцентировка в шрифтовой композиции;

целостность, композиционная слаженность всего построения.

Четкость, ясность, удобочитаемость, простота графических форм

Необходимость соблюдения этих принципов объясняется психофизиологическими особенностями человека, проявляемыми в процессе чтения, особенностями человеческого зрения — схватывать глазом одновременно группу букв или даже слов, скоростью опознания букв и осмысления слов, т. е. скоростью чтения. Это чрезвычайно важные требования к любому плакатному шрифту.

Четкость определяется контрастом отношения цвета шрифта к цвету фона.

Приведем усредненные показатели сочетаний основных цветов, влияющих на четкость шрифта и его удобочитаемость, выведенные экспериментальным путем для дневного освещения. (В таблице сочетание цветов приводится в последовательности по ухудшению четкости, а следовательно, понижению удобочитаемости шрифта.)

Шрифт	Фон	
Черный	Желтый	
Зеленый	Белый	
Красный	Белый	
Синий	Белый	
Белый	Синий	
Черный	Белый	
Желтый	Черный	
Белый	Красный	
Белый	Зеленый	
Белый	Черный	
Красный	Желтый	
Зеленый	Красный	
Красный	Зеленый	

Лучше ↑ ↓ Хуже

. Эти данные дают приблизительное соотношение, так как на четкость и удобочитаемость влияют различная тональность цвета, его насыщенность, степень освещенности, размеры шрифта, характер поверхности (рельефная, шероховатая, гладкая, полированная или зеркальная), расстояние и многое другое.

Рис. 28.

Ясность шрифта подразумевает быструю узнаваемость букв, оправданную простоту их графики.

Удобочитаемость — это общая оценка пригодности шрифта. Любой шрифт должен без искажений передавать содержание текста. Рассмотрим некоторые условия обеспечения удобочитаемости.

1. *Индивидуальность графем каждой буквы.*

На примере (см. рис. 28) видно, что средние графемы букв **О, Н, К** хорошо отличаются друг от друга. Крайняя левая «О» сразу даже не читается как буква, правые «К» стали схожи с «Н», хуже опознаются, а на некотором удалении от зрителя почти теряют различие с «Н».

Таким образом, говоря о простоте графических форм букв, следует помнить, что не всякая простота является рациональной. Можно придать буквам наипростейшие формы, но от этого они еще не будут легкочитаемыми. Только те формы могут удовлетворить первое условие удобочитаемости, которые сочетают простоту с дифференцированностью, то есть с максимальным различием в графике букв.

Рис. 29. Соразмерность толщины основного штриха и внутрибуквенного просвета. Перевод шрифта светлого начертания в полужирное. Особое внимание следует уделять изменению наклонных, округлых и соединительных штрихов в буквах.

2. *Соразмерность толщины основного штриха и внутрибуквенного просвета.*

Шрифт светлого начертания имеет соотношение толщины основного штриха и внутрибуквенного просвета в шрифтах типа гуманистической антиквы 1:6, в шрифтах рубленых — 1:4. Полужирные шрифты имеют соотношение 1:2, жирные — 1:1. Сверхжирные и сверхсветлые начертания снижают удобочитаемость шрифта.

3. *Оптимальность межбуквенных пробелов.*

Чрезмерная разреженность букв в строке, как и неоправданная близость, мешают восприятию слов.

Приводя пример современного решения шрифта с максимально сближенным расположением букв, оговоримся, что для короткой надписи такой прием вполне пригоден, так как придает строке некую острохарактерность. Но нецелесообразно применять его везде, и тем более в тексте.

4. *Пропорциональность* отношения ширины буквы к ее высоте.

Это соотношение в различных шрифтах неодинаково: в среднем принято для узкого 1:2, для нормального — 4:5, для широкого — 1:1.

Читаемость снижается в буквах сверхузких и сверхширокких.

5. *Контрастность* основных и дополнительных штрихов.

В шрифтах с геометрически равной толщиной штрихов горизонтальные штрихи всегда кажутся толще вертикальных, что придает шрифту некоторое беспокойство, неуравновешенность (рис. 32а). Умеренный контраст штрихов шрифта антиквы обеспечивает хорошую удобочитаемость (рис. 32б). В длинных текстах сильный контраст штрихов утомляет зрение, в коротких, напротив, может повышать удобочитаемость (шрифт типа новой антиквы, рис 32в). В отдельных случаях, например в трафаретном варианте (рис. 32г), соединительные штрихи вообще могут быть опущены.

6. *Размер* шрифта, определяемый форматом плаката, а также расстоянием между объектом — носителем шрифта и зрителем.

Р А З Р Я Д К А

НЕУДОБОЧИТАЕМ

Рис. 30. Влияние межбуквенных пробелов на удобочитаемость шрифта.

Рис. 31. Пропорциональность: отношения ширины и высоты букв: сверхузкий, узкий (1:2), нормальный (4:5), широкий (1:1), сверхширокий.

Рис. 32. Контрастность основных и дополнительных штрихов в шрифтах различных рисунков.

К этому следует добавить, что на удобочитаемость оказывают влияние: характер засечек и концевых элементов шрифта, левый наклон букв или слишком сильный наклон вправо (желателен наклон не более 75—80° к линии строки), композиция, текстовая нагруженность, изобразительные элементы плаката, сте-

пень освещенности и даже окружение, попадающее в поле зрения одновременно с плакатом.

Перечисленные условия являются общими и составляют основу профессиональной грамоты. Каждый же отдельный случай решения шрифтового плаката требует осознанного подчинения общим правилам, а не слепого повиновения каким бы то ни было рецептам.

Органическая связь рисунка букв с содержанием текста, образность шрифта

Художнику-оформителю выдана тема — шрифтовой политический плакат. На каком шрифте остановить свой выбор? Рисунок какой гарнитуры наилучшим образом будет соответствовать раскрытию содержания текста? Эти вопросы возникают перед каждым исполнителем. Но лишь тот исполнитель сможет быстро и точно ответить на них, не прибегая к излишним поискам подходящего шрифта по каталогам, книгам или другим источникам, который владеет теорией шрифта, понимает специфику и особенности применения шрифта в плакате. Готового рецепта не найти. Имеющиеся под рукой трафареты не всегда могут подойти для заданной темы. Нельзя не учитывать и фактор морального старения шрифта. Время предъявляет свои требования к нему.

Шрифт, как элемент художественного оформления, должен быть и решен художественно или правильно подобран, но со своим творческим приемом построения композиции шрифтового плаката.

Так, шрифтовые политические плакаты преимущественно выполняются различными гарнитурами рубленых шрифтов. Почему? Да потому, во-первых, что рубленый шрифт наиболее полно отвечает цели политического плаката простотой графических форм и удобочитаемостью. Во-вторых, по образностному строю рубленый шрифт соответствует современности так же, как классицисти-

Рис. 33. Шрифтовая надпись с национально-историческим рисунком букв.

Рис. 34. Шрифт С. Хижинского 20-х годов. Молниевидные надломы штрихов придают шрифту динамические черты.

Рис. 35. Шрифт антиква с монументальным характером рисунка букв.

ческая антиква соответствовала XIX веку, ренессанс-антиква — эпохе Возрождения. Недаром рубленый шрифт называют «шрифтом века». По тому, какое содержание текста «иллюстрирует» шрифт, он может быть спокойным и напряженным, динамичным и статичным, монументальным и декоративным, строгим и веселым, может иметь исторические и национальные черты. «Образ в шрифте,— по определению С. Б. Телингатера, — это тоже мысль, только выраженная специфическими художественными средствами».

На рисунках показано, что каждая надпись имеет свой художественный облик и, помимо смысловой нагрузки, несет в себе образность, способствующую эмоциональному зрительному восприятию и позволяющую видеть за этим не просто надпись.

Шрифты первых двух примеров (рис. 33, 34) отличаются индивидуальностью рисунка. Образность их заключается в том, что человек, еще не прочитав надпись, уже понимает, о чем пойдет речь. Так, первая надпись подсказывает, что тема здесь историческая и речь идет именно о древнерусской истории, искусстве или культуре, даже если бы в ней не было слова «**Русь**». Вторая воскрешает в памяти первые годы Советской власти, те годы, когда художники искали в искусстве формы, соответствующие бурному, динамичному времени. Искусство всех времен несло на себе печать своей эпохи. В этом смысле шрифт не являлся исключением и, как особый род графического искусства, претерпевал в своем развитии стилевые изменения. Художник, думая об образности шрифта, должен учитывать эти стили.

При построении новых шрифтов учитываются лучшие образцы шрифтов исторических стилей, а также современные эстетические требования. Третья надпись (рис. 35), выполненная шрифтом типа ренессанс-антиква, который, в свою очередь, представляет обработку римских капиталов, образно говорит о возрож-

Рис. 36. Рубленый шрифт. Цветовой контраст сообщает шрифту некоторую напряженность.

Рис. 37. Шрифтовая надпись со спокойным, деловым характером. Брусковый шрифт по рисункам XIX века.

Рис. 38. Шрифты различных рисунков, придающие надписям монументальный характер.

Рис. 39. Современная модификация итальянского шрифта. Рисунок букв образно раскрывает время революционных событий в России.

денных гуманистических традициях в графике букв. Начиная с 30-х годов в СССР непрерывно ведется большая работа по созданию новых рисунков шрифтов на основе антиквы. Шрифты антиквенных групп монументальны, торжественны, отличаются предельной ясностью, дифференцированностью графических форм. Поэтому их следует применять в особо важных, торжественно-праздничных и мемориальных работах.

Той же цели могут служить шрифты других групп: типа гротеска (рубленые), антиквы-гротеска, ленточной антиквы, точнее, те из них, которые по пропорциям, соотношению штрихов, светлоте приближаются к классическим образцам антиквы (рис. 38, *а*, *б*, *в*).

Близкую к антикве образность имеют и другие шрифты, например брусковые типа кларендона (рис. 38, *г*). Эта группа — подвид египетского (брускового) шрифта. По классификации типографских шрифтов, принятой в СССР, она выделена в самостоятельную и называется группой новых малоконтрастных шрифтов (гарнитуры: новая газетная, школьная, Бажановская, журнальная и др.).

Другой подвид египетского шрифта — итальянский (рис. 39). Его форма при первом же взгляде вызывает ассоциации с революционными событиями в нашей стране в октябре 1917 года. Это происходит потому, что итальянский шрифт в ту пору пользовался у нас популярностью и широко применялся в качестве титульного шрифта в книгах, афишах, плакатах, рекламе, о чем мы можем судить по дошедшим до нас экземплярам или по историческим фотодокументам. О некоторых рисованных шрифтах начала века можно составить представление по фирменным заголовкам наших центральных газет, которые несут в себе черты тех лет, когда были основаны. Фирменные надписи приводятся как иллюстрации образностной нагрузки в шрифте и не являются примером для подражания.

Наиболее выразительными по образности являются рисованные шрифты, свободные, кистевые, которые выполняются с учетом лучших характеристик современных шрифтов или пишутся свободно, от руки. Такая группа шрифтов строится на зрительно активных приемах художественными средствами, стимулирующими те или иные эмоции человека

Рис. 40—41. Шрифт фирменных заголовков газет начала XX века

Рис. 42—43. Эмоционально-ассоциативная выразительность надписи, выполненной свободным рисованным шрифтом.

Рис. 44. Образность шрифтовой композиции с некоторой долей юмора (по мотивам плаката 30-х годов).

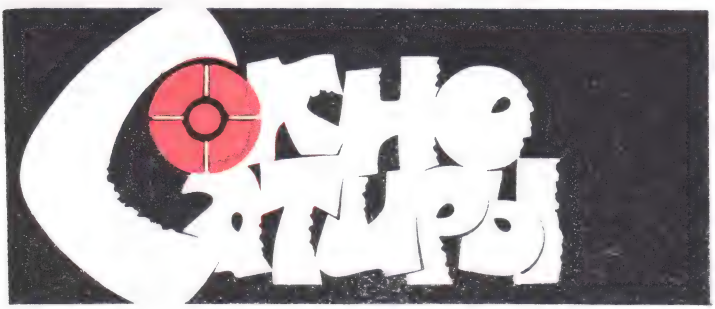


Рис. 45. Образность надписи «Окно сатиры», выполненной свободным рисованным шрифтом.

графикой букв, ритмом, композицией, цветом, фактурой.

Шрифтовые надписи с эмоциональными свойствами находят применение в коротких лозунгах, призывах, в заголовках стендов, выставок, в информационных плакатах-«молниях», боевых листках, поздравлениях, «Окнах сатиры» и т. д.

Шрифты с рациональными свойствами для текстов различных плакатов, напротив, должны быть унифицированными, иметь современный рисунок, обладать хорошей читаемостью, лаконичностью графики, простотой исполнения, стилистическим единством.

Зависимость рисунка букв от техники их исполнения

В зависимости от техники исполнения различают следующие виды шрифта:

Рукописный — выполняется от руки разнообразными шрифтовыми перьями и кистями на бумаге; различными кистями — на ткани, грунтованной фанере, жести и других материалах.

Рисованный шрифт в отличие от рукописного выполняется последовательно, с привлечением разного рода инструментов (обычно отрисовывается контур букв, который затем заполняется краской). Трафаретные шрифты также относятся к рисованным.

Рельефно-объемный шрифт (гравированный или накладной). Гравированный шрифт выполняется различными резцами на камне, дереве, металле; накладной — из картона, пенопласта, гипса, дерева и металла.

Эскизирование шрифтовых работ. Эскизы — это важнейший этап работы художника шрифта. Поэтому, прежде чем приступить к выполнению задания в оригинале, необходимо сделать черновые эскизы. Начинать следует с чернового эскиза в уменьшенном масштабе. В нем находят свое место все части композиции, приблизительный размер букв, длина строк, величина междустрочных расстояний, количество строк, расставляются все графические (в том числе цветом) и смысловые акценты, определяется соотношение шрифтовой части с полями и со всем листом. В чистовом эскизе, который лучше выполнять на миллиметровой бумаге, уточняют все найденное в черновом варианте, но уже в натуральном размере, слегка прорисовывая карандашом буквы, их пропорции, соотношение штрихов, выверяя межбуквенные пробелы.

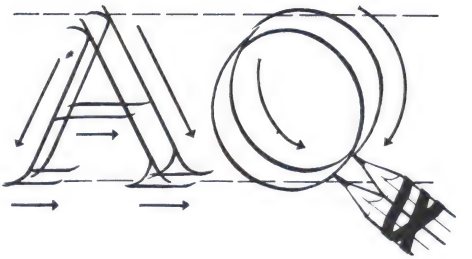


Рис. 46. Эскизирование рукописных шрифтов сдвоенными карандашами.

Для выполнения эскизов рукописных шрифтовых работ очень удобно пользоваться сдвоенными карандашами, связав их так, чтобы концы грифелей имитировали срез пера или ширину кисти, которыми предстоит выполнять шрифт начисто. Эскизную работу уже на этом листе можно довести до полной завершенности. Но так как на нем в результате поиска наилучшего ритмического и композиционного строя делается много различных исправлений и подтирок, то лучше сделать еще один, окончательный чистовой вариант, но уже на кальке. Прозрачность кальки дает возможность увидеть все оставшиеся погрешности, а при перемещении ее вдоль строк — переносить буквы с максимальной выверенностью оптических полей межбуквенных пробелов. Затем чистовой вариант, подтушеванный графитом с оборотной стороны, накладывается на лист или другую поверхность, на которой будет выполняться оригинал, и все

основные линии переносятся путем обводки по рисунку букв твердым карандашом или спицей. Таким образом, на оригинале остаются отпечатки необходимых линий и исходных точек, по которым можно писать буквы краской тем или иным инструментом. Этот кропотливый труд нужен, разумеется, только на первых порах или когда от работы требуются очень высокие художественные качества, например, при создании плакатов особого назначения, рукописных грамот, поздравительных адресов и т. п.

Аналогичным способом создаются чистовые эскизы для рисованных шрифтовых композиций. Полученный окончательный эскиз на кальке наклеивается резиновым клеем на чистый лист, предназначенный под оригинал. Буквы вырезаются лезвием или скальпелем, осторожно снимаются вместе с остатками клея и покрываются краской с помощью кисти или тампона, после чего с листа снимаются остатки кальки. На оригинале остаются буквы с очень четким контуром. Если же на оригинале оставить кальку только с буквами, сняв всю остальную, и покрыть фон краской, то получим «выворотное» изображение, т. е. белые буквы на закрашенном фоне.

Чистовой эскиз на кальке или миллиметровке незаменим при выполнении рельефно-объемных шрифтов на камне, металле и других материалах.

Можно, конечно, проводить чистовое эскизирование и прямо на оригинале, если при этом все построение шрифтовой композиции и наброски выполнять карандашом без сильных нажимов, с тем чтобы впоследствии их легко можно было убрать резинкой.

Рассмотрим некоторые особенности в работе шрифтовыми инструментами при выполнении рукописных шрифтов. При работе *ширококонечными* инструментами — плакатными перьями и плоскими кистями — необходимо соблюдать следующие требования:

сохранять постоянное положение руки и глаз по отношению к листу, по мере написания строк лист передвигается вверх;

нельзя выполнять штрихи снизу вверх и справа налево, так как это неудобно и, кроме того, перо может врезаться в бумагу;

каждый штрих выполнять за один прием;

нельзя изменять угол наклона пера — это вызывает нарушение логичного соотношения толщины штрихов и общего ритма. (Изменение положения пера допускается при написании «неправильных» элементов некоторых букв или доработке отдельных концевых элементов, при выполнении рубленых и брусковых шрифтов, в которых перо поворачивают под разными углами. Такая техника с изменением углов наклона пера называется *техникой рисования* ширококонечным пером.)

При работе ширококонечными перьями применяются следующие краски: тушь чертежная черная, разбавленная дистиллированной или дождевой водой, чтобы тушь быстро не засыхала на пере и не портилась; акварель, акварель с гуашью, гуашь и другие водяные краски. Готовую цветную тушь надо применять осмотрительно, так как она неравномерно впитывается в бумагу, высыхая, делается пятнистой и, кроме того, некрасива по цвету.

Для работы ширококонечным пером пригодна бумага гладких сортов, но не мелованная и не глянцевая.

Для выполнения шрифтов на тканях и других материалах с шероховатой поверхностью незаменимыми являются плоские кисти. Они намного эластичнее пера и дают бóльшую возможность управлять толщиной штрихов. А как известно, в буквах округлые штрихи (наплывы) толще прямых, сами же прямые штрихи в вертикальном, горизонтальном и наклонном положениях также различны. Подобные оптические иллюзии легче исправлять, работая кистью и регулируя ею толщину штриха путем большего или меньшего нажима. Для работы кистью пригодны все водяные, казеино-

во-масляные, масляные, нитроэмалевые и другие краски.

При работе *круглоконечными перьями* выполняются те же требования, что и при работе ширококонечными инструментами. Очень важно следить за тем, чтобы пишущий диск скользил по бумаге всей своей площадью, оставляя равномерной толщину штрихов, последовательность начертания которых та же, что и при работе широким пером. Круглоконечным пером, помимо общеизвестного чертежного шрифта, выполняются также и светлые рубленые шрифты (типа гротеска), брусковые и разнообразные курсивы. Хорошие образцы таких шрифтов могут получаться в результате доработки концевых элементов кистью или острым пером (рис. 57).

Шрифты, выполняемые тупоконечными, остроконечными и круглыми кистями, своеобразны и отличаются неповторимостью рисунка (рис. 60). Одной и той же кистью невозможно написать две совершенно одинаковые буквы. Поэтому ими пользуются при создании каких-либо монографических надписей единым росчерком или в несколько приемов. Это требует определенного мастерства и длительной тренировки. Результаты работы порой бывают неожиданными даже для самого исполнителя. Тут все зависит от темперамента художника, его умения уловить «характер» и возможности инструмента. Недаром в арсенале своих орудий художники имеют «любимые» кисти, которые хранят особо бережно. Обычно же кисти применяются при выполнении рисованных шрифтов: ими отрисовываются контуры букв с последующей заливкой краской, делаются самые разнообразные штрихи, в том числе наитончайшие, и различные правки.

Остроконечные перья (чертежные и др.) применяются при выполнении рукописных шрифтов типа каллиграфических. Они так же, как и остроконечные кисти, могут служить для всевозможных дорисовок, исправлений неровностей, шероховатостей, для отрисовки контура букв.

Другие инструменты, необходимые в

РУКОПИСНЫЙ
рукописный
РУКОПИСНЫЙ

Рис. 47. Примеры рукописных надписей.

Рис. 48. Улучшение ритма штрихов в рукописном шрифте путем поворота пера при выполнении «неправильных» элементов.

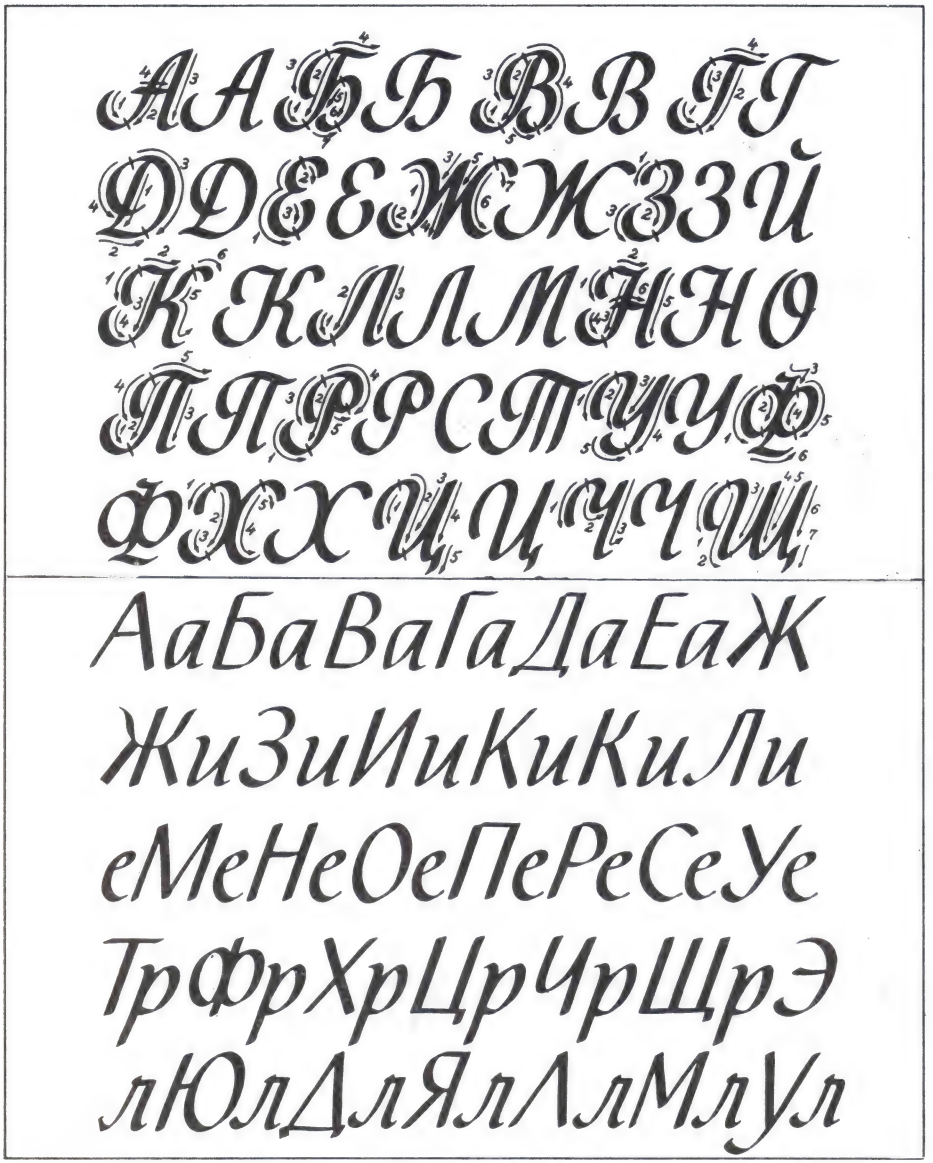
шрифтовой работе,— это карандаши (**НВ, ТМ, Т**), циркули, рейсфедеры, линейки (со скосом), треугольники, лекала, которые в основном применяются при выполнении рисованных шрифтов и в эскизной работе.

Рукописный шрифт, пожалуй, самый распространенный и доступный вид шрифта. Преимуществом его является скорость написания. Рисунок шрифта логично связан с тем или иным рукописным инструментом. Соотношение основных и дополнительных штрихов как бы вытекает из-под пера или кисти, воспроизводя буквы с определенным внутренним ритмическим строем, зависящим от постоянного угла письма.

Зная графические признаки того или иного шрифта, можно, пользуясь ширококонечными инструментами, выполнить шрифт любой группы. Причем не следует опасаться наклонов в концевых элементах, едва заметных надломов в округлых штрихах. Напротив, все эти следы,

Рис. 49—51. Выполнение рукописных шрифтов по В. Тоотсу.

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМН
ОПРС
ТУФХ
ЦЧШЩЭЮЯ


АаБаВаГаДаЕаЖ
ЖиЗиИиКиКиЛи
еМеНеОеПеРеСеУе
ТрФрХрЦрЧрШрЭ
лЮлДлЯлЛлМлУл

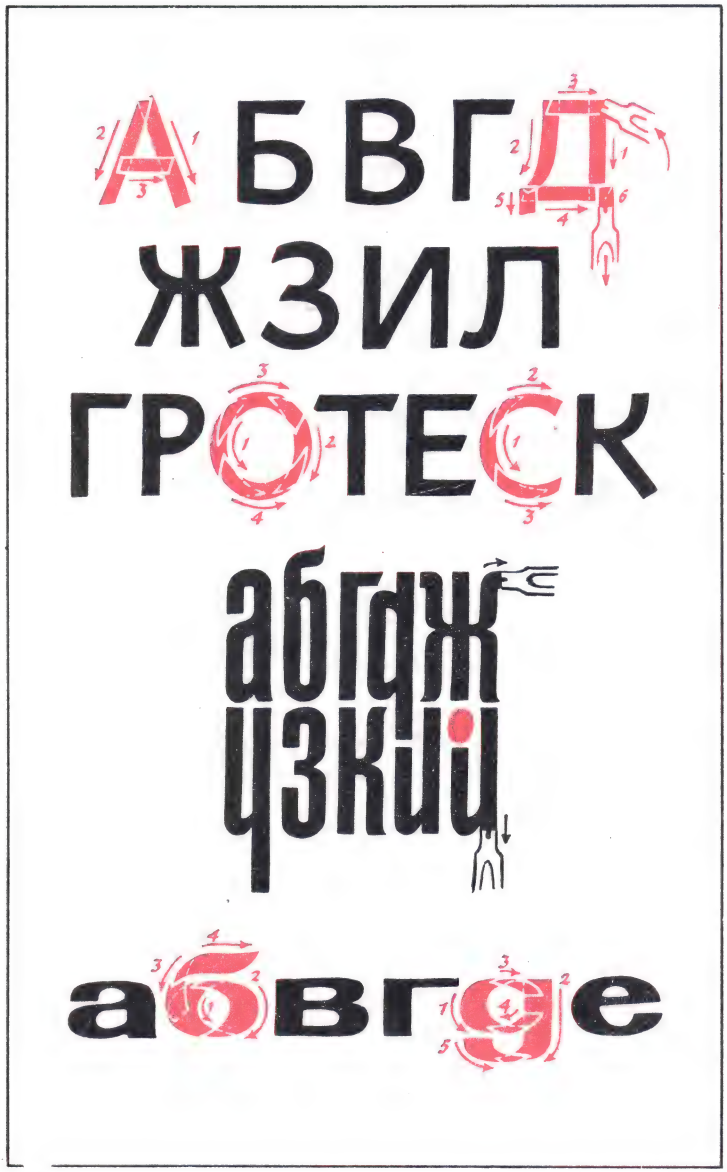


Рис. 52. Выполнение рубленых шрифтов плакатными перьями.

Рис. 53. Выполнение брускового шрифта и его подвидов плакатными перьями.

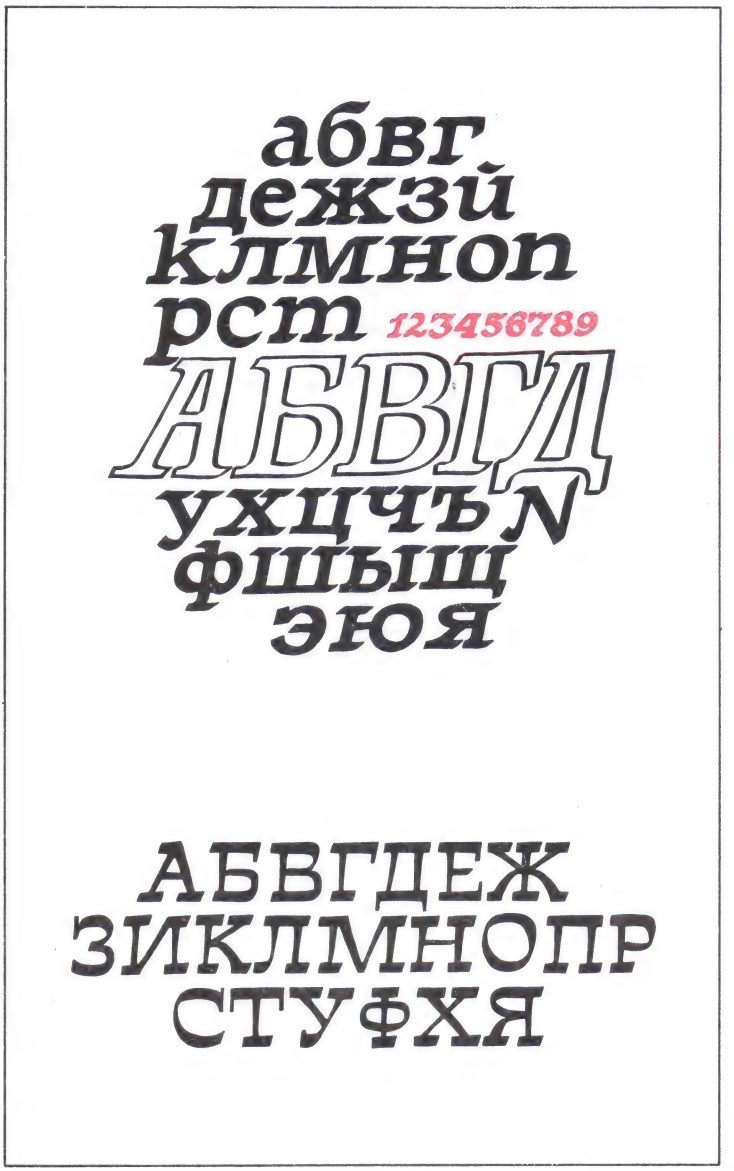


Рис. 54. Выполнение курсива брускового шрифта и модификации итальянского плакатными перьями.

Рис. 55. Выполнение шрифтов типа антиквы-гротеска перьями с дорисовкой концевых элементов уголком того же пера.

Рис. 56. Каллиграфический шрифт, выполненный ширококонечным пером.

Рис. 57. Выполнение шрифтов круглоконечными перьями.

Рис. 58. Каллиграфический шрифт, выполненный остроконечным пером. Внизу — техника рисования шрифта остроконечным пером.

Рис. 59. Выполнение шрифтов плоской кистью. Умело манипулируя плоской кистью, можно довольно точно выполнять прямые и криволинейные штрихи крупных букв, предварительно набросав их контур. Возможные погрешности исправляются кистью меньшего размера.

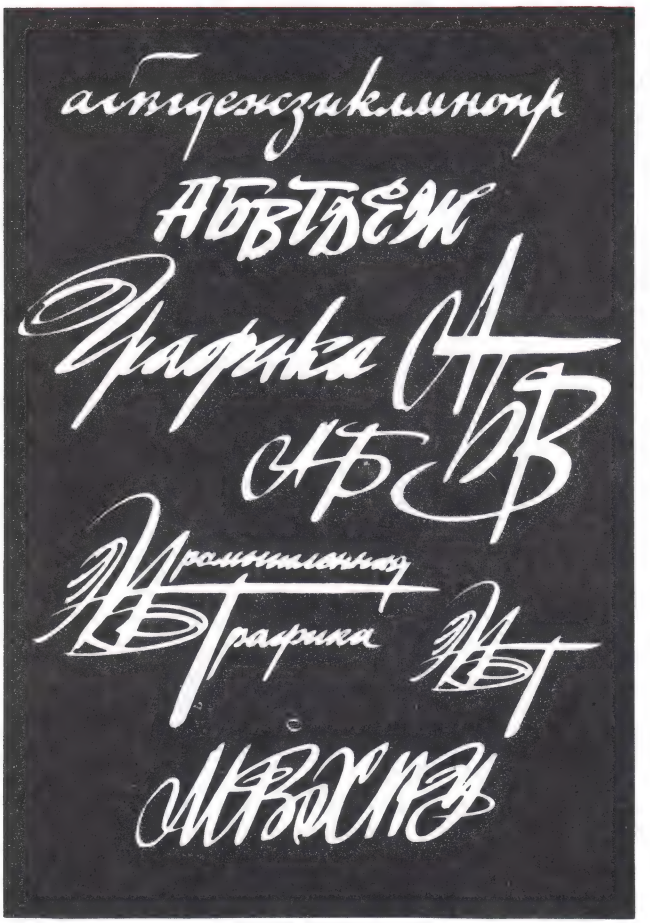


Рис. 60. Шрифты, выполненные универсальной кистью.

Рис. 61—62. Построение шрифта типа антиквы.

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМН
ОПРС
ЧАУФХ
ТЭШЬЮЯ

М Н О П
Р С Т У
Ф Х Ц Ч
Щ Ъ Ы Э
Э Ю Я Я

Рис. 63. Построение шрифта типа антиквы по модулю. Цифрами указана ширина букв относительно толщины основного штриха, т. е. модуля.

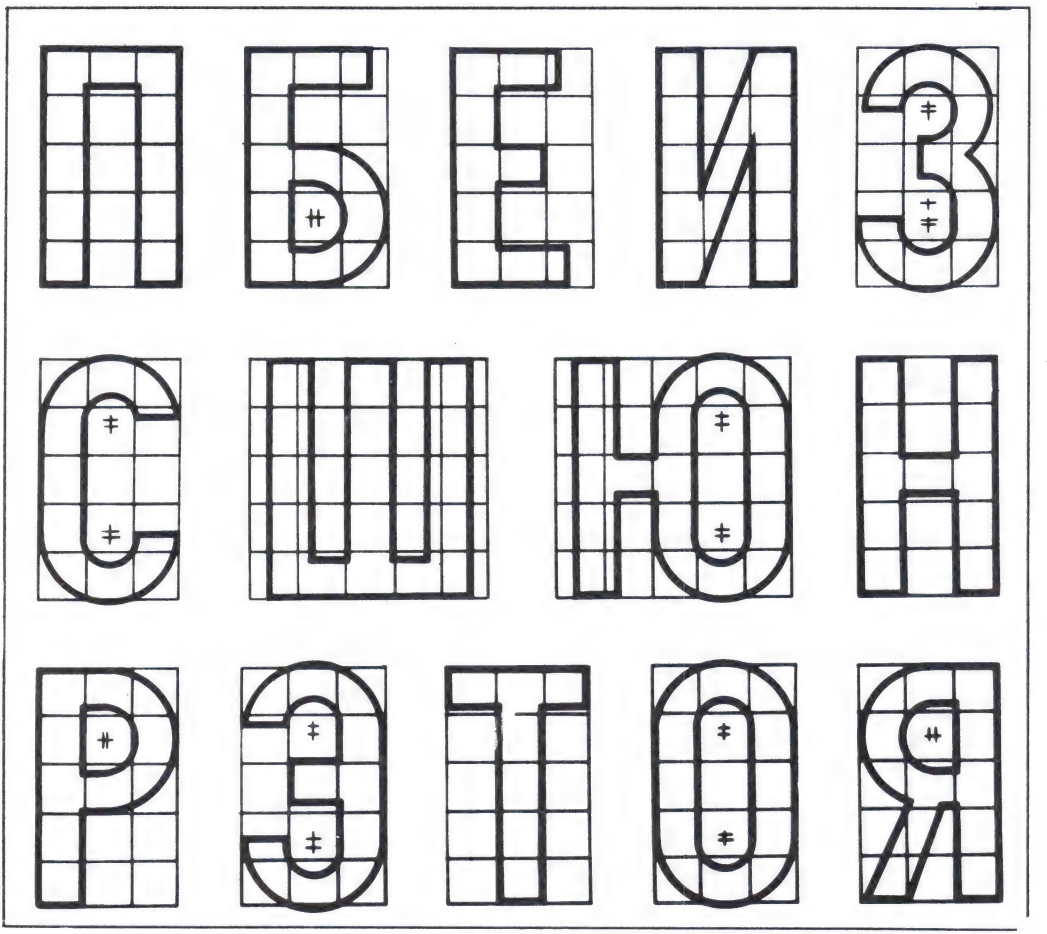


Рис. 64. Построение рубленого шрифта по модульной сетке.

Рис. 65. Построение шрифта по модульной сетке.

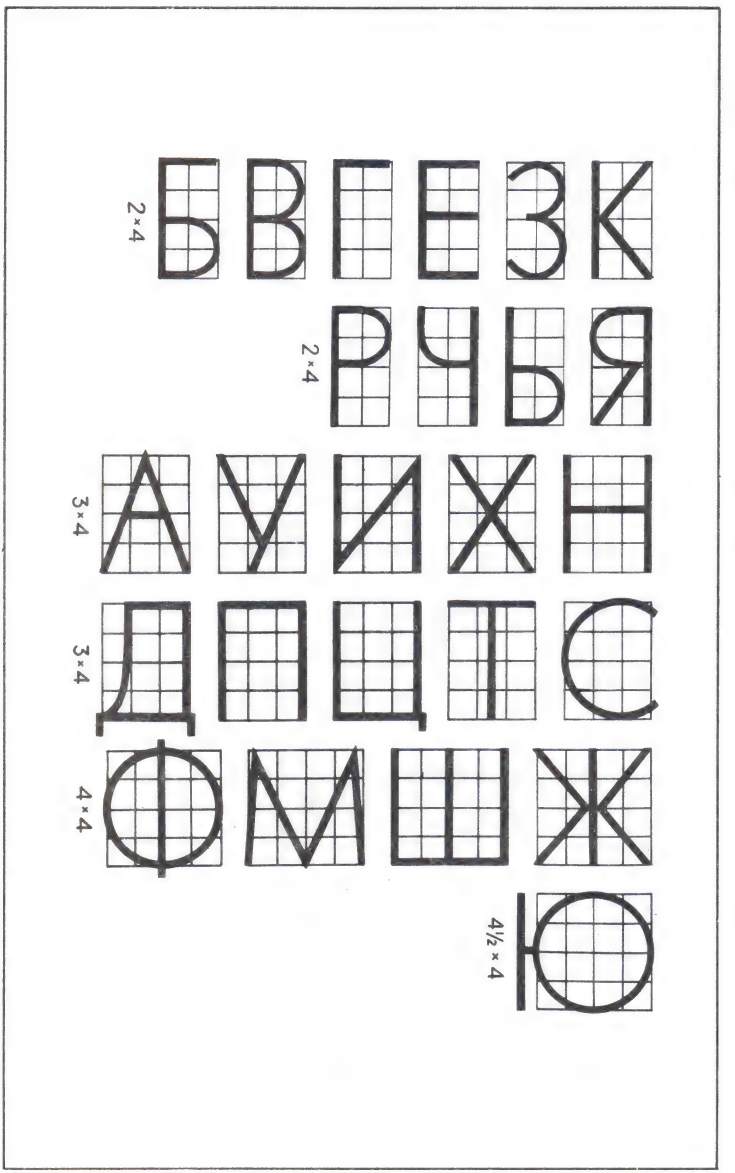
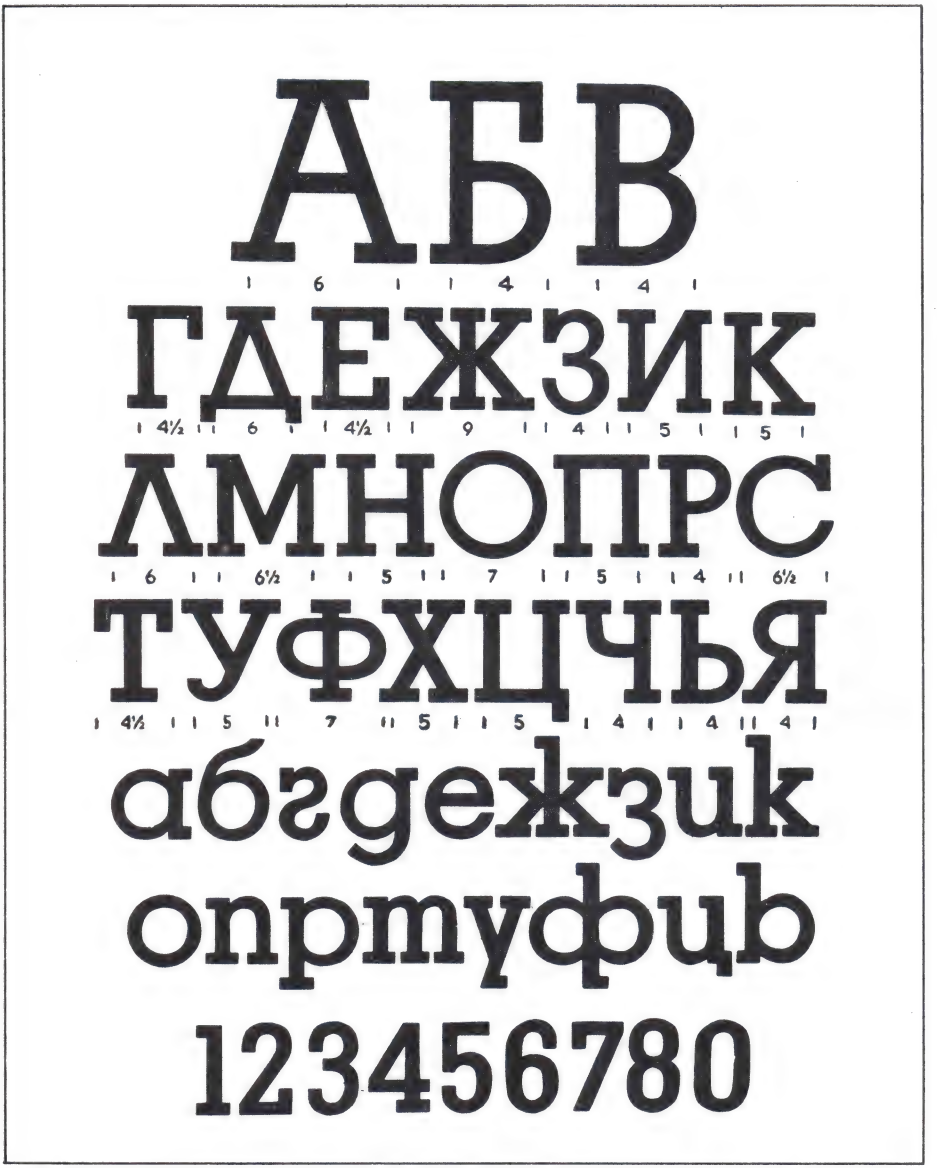


Рис. 66. Построение шрифта типа гротеска сверхсветлого начертания по клеткам.
Рис. 67. Брусковый шрифт. Цифры указывают ширину букв (без учета засечек) относительно модуля (на стр. 68).


АБВ
ГДЕЖЗИК
ЛМНОПРС
ТУФХЦЧЬЯ
абгдежзик
опрмуфцb
123456780

специфические для прококонечных инструментов, придают шрифту своеобразие почерка, свободу и непринужденность исполнения — столь необходимые качества для многих видов шрифтового плаката. В крайнем случае, все шероховатости, оставляемые инструментом, можно сровнять остроконечным пером или кистью, либо уголком того же прококонечного пера. Основная трудность такой работы при написании плакатов заключается в овладении практическим мастерством и в соблюдении конструктивных и ритмических связей шрифта.

Опыт показывает, что если художник свободно справляется с рукописными шрифтами, то для него не составит большого труда выполнение *рисованных* шрифтов. И те и другие имеют общие конструктивные схемы, принципы и закономерности. Особенностью рисованных шрифтов является более тщательная прорисовка форм букв с учетом графичности и геометрической точности, чего не может дать рукописный инструмент.

Эти же особенности свойственны и *рельефно-объёмным* шрифтам, отличающимся, помимо материала, своей фактурой, обогащенной игрой света и тени.

Таким образом, мы выяснили, что каждый вид шрифта в зависимости от техники исполнения получает свой рисунок, присущий только ему «почерк». И поэтому нет необходимости рисовать чертежными инструментами «под перо», пером «под кисть»* и т. д. Это всегда производит впечатление дилетантства и беспомощности.

В добавление к теме следует сказать, что характер рисунка букв зависит не столько от инструмента, которым он выполняется, сколько от мастерства исполнителя, в руках которого инструмент лишь средство для художественного выражения его замысла.

Рис. 68. Принципы образования графем русского алфавита:

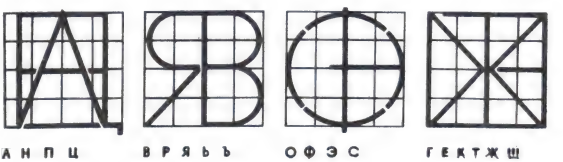


Рис. 69. Полиграммы сверхсветлого («скелетного») гротеска.

МЕТОДЫ ПОСТРОЕНИЯ РИСОВАННЫХ ШРИФТОВ. Существуют различные методы геометрического построения шрифтов. Наиболее широко в практике художников распространен метод построения по модульной сетке. Про-

* Здесь имеется в виду не только тупоконечная плоская кисть, которой работают точно по принципу прококонечного пера, но и кисти длинноворсные, остроконечные, круглые и универсальные, так называемые «танцующие», дающие единым росчерком, без отрыва, сразу всю форму знака или все слово (рис. 60).

стейшим примером его является так называемое построение по клеткам. Прямоугольник с отношением сторон 3:5 делится на 3 клетки по ширине и на 5 — по высоте. Построенные в таком прямоугольнике буквы имеют внутрибуквенный просвет, равный толщине основного штриха. Обычно округлые элементы букв в этом примере выпрямлены. Шрифт типа рубленого, прямоугольного вида, узкий, жирный, с простым ритмическим строем.

При построении по модульной сетке за модуль принимается толщина основного штриха. Стороны прямоугольника с выбранным пропорциональным отношением всегда кратны модулю. Прямоугольник, разбитый на модульную сетку, служит основой построения разнообразных шрифтов. На рис. 61—67 показывается, как находить по модулю и модульной сетке пропорции букв, места соединения штрихов, центры дуг и окружностей, а также указывается (цифрами) отношение ширины букв к модулю (толщине основного штриха).

К методу построения по модульной сетке относится и метод вписывания букв в квадрат. Особенностью его является то, что пропорции букв определяются не пропорциями квадрата, а лишь относительно него. Квадрат может и не расчерчиваться на сетку, а лишь иметь в качестве дополнительных построений оси, диагонали и окружности, достаточные для выполнения по ним всех элементов букв (рис. 61—62).

ПОЛИГРАММЫ — это конструктивные схемы гарнитуры шрифта, по основным буквам которой находятся пропорции и строятся все элементы остальных букв гарнитуры:

по прописной букве **Н** строятся буквы **И, П, Ц,** варианты **Д, Л, М, У,** частично строятся буквы **Б, В, Е, К, Р, Ю, Я;**

по прописной букве **О** строятся буквы **С, Э, Ю,** вариант **Ф,** частично **З;**

по прописной букве **А** строятся варианты букв **Д, Л, М,** частично **Х, У.**

Примечание. По букве **Е** строятся **Г, Т,** по букве **В—З, Ы, Ъ,** элементы **Ф, Я,** по букве **К—Ж;**

буквы **Д, К, М, Х, У** часто имеют индивидуальный рисунок и влияют на некоторые элементы других букв (**Д—Ц, Д—Л, К—Ж—Я**);

по строчной букве **н** строятся буквы **а, в, г, д, и, к, л, п, т, ч, ц, ь, я;**

по строчной букве **о** строятся буквы **б, е, з, р, с, ф, э, ю.**

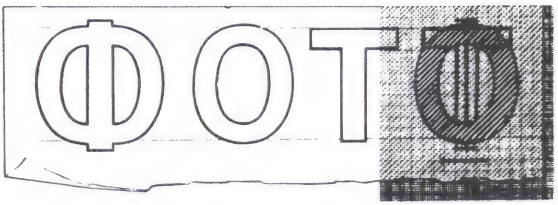


Рис. 70. Выполнение надписи по полиграмме. Этот способ особенно выгоден, когда в надписи присутствуют одни и те же буквы или повторяющиеся элементы, имеющие кривые линии, трудные для построения циркулем. Построенные один раз на миллиметровке, они просто копируются с необходимыми межбуквенными пробелами на кальке, передвигаемой по полиграмме. Полиграмма может состоять из бо́льшего количества знаков и применяться для выполнения многострочных текстов. Полученный таким образом чистовой эскиз с кальки может быть перенесен тем или иным способом на любой материал (см. «Эскизирование шрифтовых композиций»).

На рис. 68 показано деление гарнитуры шрифта по принципу одинарных и сдвоенных графических схем. Первая группа сдвоенных шрифтов строится путем поворота буквы вправо и влево от воображаемой оси. Вторая группа строится путем соединения двух различных букв.

Примечание. Буквы **Ш, Щ, Ю,** иногда **Ж** могут быть у́же за счет сокращения соединительного штриха, а не механически сдвоенными; буквы **М, Ф** мо-

гут иметь индивидуальный рисунок, как одинарные.

При выполнении шрифтовых работ необходимо учитывать эти конструктивные связи.

На рис. 71 показана последовательность построения надписи по основным элементам, которая включает в себя:

1) деление верхней и нижней линии строки на ширину букв, входящих в надпись, и скорректированную величину межбуквенных пробелов;

2) деление строки по высоте на толщину горизонтальных дополнительных штрихов, в том числе и по средней линии;

3) деление самих букв по ширине на толщину основных и дополнительных штрихов и на величину внутрибуквенного просвета;

4) нахождение центров дуг и округлений, мест соединений штрихов, засечек и концевых элементов;

5) уточнение контура рисунка букв;

6) заливка краской.

Ни один из вышеперечисленных методов не может в полной мере гарантировать высокое качество шрифтовой работы, если исполнитель не понимает всех графических особенностей шрифта, принципов его семействообразования (гарнитурности), графической динамики (ритма) самих букв и надписи в целом и других закономерностей рисования шрифта.

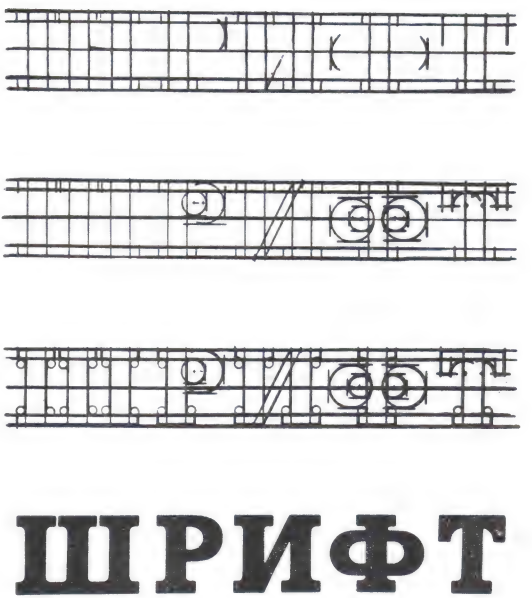


Рис. 71. Пример последовательности выполнения рисованной надписи.

Ритмический строй шрифта. Основные закономерности

Говоря о ритме, мы невольно подразумеваем понятие, связанное прежде всего с движением.

В конкретном понятии ритм присущ определенным замкнутым процессам в природе и обществе. Различным видам искусства также свойственно конкретное понятие ритма. Ритм в искусстве создается всевозможными приемами его построения. Равномерное чередование, продуманная повторяемость одинаковых элементов в движении (например, движение в хореографии или чередование звуков в музыке) или в статичном положении (в архитектуре, изобразительном искусстве) образуют *ритмический строй*. Такой строй может быть простым и сложным. Не зная закономерностей ритмического построения, невозможно добиться хоть сколько-нибудь удовлетворительного результата в любой области искусства.

Возьмем, казалось бы, далекий от нашей темы пример — танец. Ритм в танце — понятие, многим доступное. Сравним движения в так называемом современном «массовом» танце с движениями в народном или бальном танце. Топтание на месте, односложность движений первого можно сравнить лишь

с ударами по одной и той же клавише музыкального инструмента, которые, кроме, раздражения, никаких иных чувств не вызывают. Да и вряд ли кто-нибудь назовет такой танец искусством. Ритмические движения в народном танце то плавны и лиричны, то бурны и зажигательны. Имея продуманный ритмический строй и законченную композицию, танец создает определенное настроение. Нет нужды пояснять, какое удивительное состояние чувств вызывают сложные хореографические постановки.

Как уже отмечалось, ритм присущ не только непосредственно движению, но и неподвижным объемам и плоскостным изображениям, например архитектуре, скульптуре, живописи, графике, декоративно-прикладному искусству.

Ритм, создаваемый чередованием объемов, повторяющимися элементами, различными плоскостями, линиями, цветовыми пятнами, вызывает ощущение условного движения, внутренней динамики.

Шрифт подчиняется всем этим зрительным закономерностям ритма. Закономерные ритмические сочетания отдельных элементов букв, через слова и строки, оказывают прямое воздействие на ритм всего композиционного построения надписей. Ритмический строй шрифтовой композиции, воздействуя на человека, вызывает то или иное настроение, активизирует или тормозит восприятие. Ритм может быть спокойным и беспокойным, статичным и динамичным, сходящимся к центру или стремительно направленным в ту или иную сторону и т. д. Он помогает повышению образности шрифтового плаката, влияет на его удобочитаемость. Нарушение ритма может повлечь за собой впечатление дробности, потерю целостности композиции. Ритм зависит от рисунка букв и техники их исполнения. Как видно из вышесказанного, решение вопросов ритма находится в тесной взаимосвязи с основными требованиями,

Рис. 72—73. Примеры создания иллюзии объемного шрифта на плоскости.

Рис. 74. Примеры ритмического строя шрифтов различного рисунка.

Рис. 75. Шрифт антиква со своеобразным ритмическим строем.

Рис. 76. Сравните три различные буквы гротеска, вписанные в квадрат.

Рис. 77. Примеры ритмической направленности букв.

предъявляемыми к работе над шрифтом.

Рассмотрим некоторые условия правильного использования возможностей ритма в шрифтовом плакате.

Условие 1. Создание ритма геометрической и оптической пропорциональностью элементов самих букв. На ритм в буквах влияют:

А. *Характер контура букв, их рисунок.* Буквы, превращенные в геометрически вычерченные прямоугольники (какими часто пользуются начинающие исполнители), подобны повторению одного и того же звука в музыке, вызывают чувство монотонности.

Упрощенный ритм таких букв делает весь текст вялым, пассивным, утомительным для глаза. Такое впечатление может производить малоконтрастный узкий гротеск, из исторических стилей письма — готическая текстура. В уставном древнерусском письме также преобладает простой ритм за счет большого числа вертикальных прямолинейных штрихов. Намного сложнее и богаче ритм шрифтов антиквы и построенных на ее основе других видов, в которых ярко выражена индивидуальность букв, их дифференцированность.

Б. *Пропорциональное соотношение ширины и высоты букв.* Желание построить все буквы алфавита в прямоугольниках с одним и тем же пропорциональным соотношением сторон, придавая им ложное единообразие, чаще оборачивается однообразием. Ритм таких букв получается монотонным. Следует всегда помнить и придерживаться того, что буквы в алфавите не должны быть равны по ширине, так как это противоречит исторически сложившимся формам. Поэтому в любой гарнитуре мы видим наличие нормальных букв, таких, как **Н,** более широких многоэлементных, как **Ж, М, Ш,** и более узких, как **В, Е, Г.**

Сравните три различные буквы гротеска, вписанные в квадрат (рис. 76). Буква «Н» воспринимается нормально, «Ш» превратилась в черную кляксу,

Рис. 78. Выравнивание цветности штрихов букв.

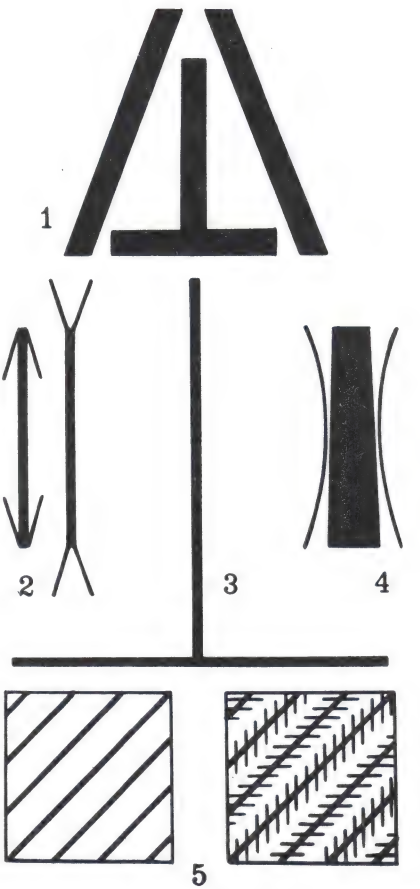


Рис. 79. Примеры оптической иллюзии.

«Г» стала противоестественно широкой. Неопытные шрифтовики, делая первоначальную разметку, часто допускают такую ошибку, отчего нарушается ритмический строй шрифта.

У букв с классическими пропорциями ритм относительно спокойный благодаря устойчивости и равновесию всех элементов, у широких и сверхширококих — ритм направлен по горизонтали, у узких — по вертикали.

Изменяя пропорциональное соотношение ширины и высоты букв, художник может придавать шрифту самую разнообразную ритмическую направленность, добиваясь большей выразительности композиции.

В. *Соотношение основных и дополнительных штрихов.* Контраст штрихов создает реально ощутимую «цветность» элементов букв из-за различной насыщенности их. Подобно тому как в живописи или графике ритм создается внутренней динамикой цветовых и черно-белых пятен и линий, так и в шрифте благодаря изменению цветности и направленности элементов возникает условное движение.

Художник шрифта должен понимать это явление, учитывать его в работе, придавая буквам устойчивость, уравновешенность или определенную ритмическую направленность.

Шрифт, как правило, выполняется на плоскости, ей же должен соответствовать и плоскостной характер букв. Дело в том, что контраст штрихов у различных букв зрительно вызывает ощущение наклонов и поворотов в элементах вправо и влево, на зрителя и от него.

Равновесие цветности шрифта достигается художником в том случае, если он сумел при насыщении элементов букв краской (в том числе черной и белой) обеспечить зрительное восприятие ничем не нарушаемой плоскости.

В шрифтах антиквенных групп максимальная цветность падает на основные штрихи, ослабевая в дополнительных (см. рис. 78).

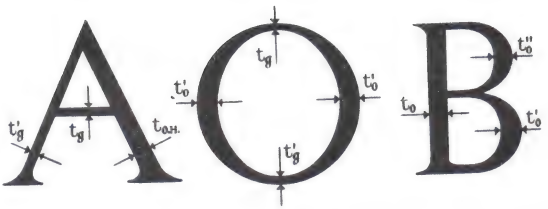


Рис. 80. Равновесие цветности элементов букв в шрифте антиква.

Рис. 81. Выравнивание цветности элементов букв в рубленых шрифтах.

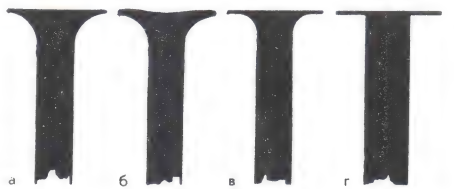


Рис. 82. Формы засечек шрифтов антиквы:
а) римский капитальный, б) ренессанс-антиква, в) переходная антиква, г) новая антиква.

И чем больше контраст основных и дополнительных штрихов, тем более явно нарушается плоскостность букв.

Достаточно немного насытить краской, утолстить книзу дополнительные штрихи, как они «встанут» в общую плоскость. Срезав острый угол, можно

приостановить «падение» буквы от зрителя.

Здесь, как и в предыдущих и последующих примерах, геометрическая пропорциональность элементов букв направлена на удовлетворение психофизиологии человеческого зрения, на исправление оптических иллюзий, ошибок нашей зрительной системы. Поэтому понятия геометрической и оптической пропорциональности в шрифте взаимосвязаны; соблюдение одного условия подразумевает изменение в другом. Прежде чем идти дальше, сделаем небольшое отступление. Взгляните на эти рисунки (стр. 73) и вы не поверите своим глазам.

На рис. 79 (1) вертикальная линия кажется тоньше горизонтальной и наклонных линий; левонаклонная линия — толще правонаклонной. На рис. 79 (2) жирные вертикальные линии кажутся неодинаковыми за счет разнонаправленных тонких линий. На рис. 79 (3) вертикальная линия зрительно длиннее горизонтальной. На рис. 79 (4) боковые линии центральной фигуры — прямолинейны, а не выпуклы, как воспринимает глаз. На рис. 79 (5) в обоих квадратах наклонные жирные линии параллельны, однако в правом мы их параллельными не воспринимаем.

Все эти простые примеры доказывают несоответствие геометрической точности зрительному восприятию. Успех шрифтовой работы во многом зависит от того, насколько исполнитель учитывает особенности нашего зрения.

Рассмотрим зависимость ритма от соотношения штрихов на других примерах (рис. 80).

Равновесие цветности в буквах зависит от цветности основных прямолинейных (t_o), округлых (t'_o, t''_o) и наклонных штрихов ($t_{o.н.}$)*.

Максимальная толщина наплывов в округлых элементах контрастных букв

Рис. 83. Изменение формы засечек некоторых букв шрифта типа новой антиквы с целью выравнивания цветности элементов.

должна быть несколько большей, чем у прямых, потому что цветность прямолинейного штриха приходится на всю его длину, а округлый элемент имеет максимум цветности на небольшом отрезке и по мере утоньшения теряет ее. Толщина вертикального основного штриха чуть больше толщины наклонного ($t_o > t_{o.н.}$). Существуют и другие нюансы в рисовании шрифта. Так, например, в букве «В» максимальная толщина верхнего наплыва (t''_o) больше или равна толщине основного штриха (t_o), но меньше наплыва нижнего (t'_o), придавая, таким образом, для устойчивости буквы нижней (базовой) части больший вес. Зрительная устойчивость букв повышается благодаря различию толщины в дополнительных штрихах: верхние дополнительные штрихи могут быть чуть тоньше нижних ($t'_g > t_g$),** наклонные дополнительные штрихи, как в букве «А», — чуть толще горизонтальных ($t'_g > t_g$). Это зрительно обеспечивает дополнительным штрихам равенство по толщине.

---

* t_o — толщина основного штриха;
$t_{o.н.}$ — толщина основного наклонного штриха.

** t_g — толщина дополнительных штрихов.

Надо помнить о том, что прямая одной и той же толщины в вертикальном, горизонтальном и наклонном положениях воспринимается глазом неодинаковой по толщине. При выполнении равнотолщинных шрифтов типа рубленых, брусковых или антиквы-гротеска левонаклонные штрихи должны быть слегка тоньше правонаклонных; горизонтальные штрихи тоньше вертикальных и наклонных; вертикальные штрихи несколько толще наклонных и горизонтальных. Во всех этих шрифтах надо уделять особое внимание местам соединения штрихов, где образуются слишком перенасыщенные пятна, слегка обужая штрихи, приводя их к трапециевидной форме (см. рис. 81).

Характер засечек (серифов) и концевых элементов. Наличие засечек и их форма — один из признаков, определяющих ту или иную гарнитуру шрифта. Одно это говорит о том, какое большое влияние они могут оказывать на ритм данного шрифта.

Впервые появившись в римском капитальном письме, засечки накрепко связали шрифты в линейно-пространственном строе с плоскостью, будь то на странице книги или на детали архитектуры. Засечки оформляют основные и дополнительные штрихи и некоторые концевые элементы букв, придавая им завершенную устойчивую форму. Как правило, симметрично расположенные по отношению к основным штрихам, они держат буквы между линейками, четко ограничивая их высоту. Однако засечки достаточно подвижны и могут влиять на внутренний ритм букв. Так, в шрифтах антиквы они обеспечивают относительную статичность, симметричную устойчивость букв. Симметрия — это наиболее привычная форма равновесия.

Но наш алфавит состоит не из одних симметричных графем. Буквы алфавита делятся на симметричные и асимметричные (это деление условно, потому что симметрия в них относительная и зависит от рисунка букв).

Рис. 84. Первые три буквы имеют заметно бо́льшую направленность вправо. Вертикальные засечки и засечки, направленные внутрь буквы, зрительно сокращают направленность.

Симметричные буквы: **А, Д, Ж, Л, М, Н, О, П, Т, Ф, Х, Ш, Щ, Ц.**

Асимметричные буквы, открытые и направленные вправо: **Б, В, Г, Е, И, К, Р, С, Ь, Ъ, Ы, Ю.**

Асимметричные буквы, открытые и направленные влево: **З, У, Ч, Э, Я.**

На условия симметричности и направленности в буквах влияют рисунок засечек и концевых элементов, их форма и цветность. Так, если в шрифтах типа старинной антиквы засечки имеют плавные скругления в местах соединения со штрихами, обладают достаточной цветностью (рис. 82) и хорошо держат букву на плоскости, то

в шрифтах типа новой антиквы таких скруглений нет.

В целях улучшения равновесия элементов в буквах с большим контрастом штрихов можно изменять у некоторых букв форму засечек на треугольно-вогнутую или круглую в местах соединения с дополнительными штрихами (см. рис. 83). Необходимо только, чтобы выбранная форма засечки нашла себе соответствие в других буквах, строящихся на одной конструктивной основе.

Направленность асимметричных букв можно регулировать, изменяя характер засечек и концевых элементов для придания равновесия оптическим полям всех букв и знаков, входящих в шрифтовую композицию. Очень важен принцип идентичности концевых элементов в буквах и знаках в пределах одной гарнитуры. Соблюдение этого принципа придает определенной гарнитуре графическое единство, что также влияет на общий ритм (см. рис. 86).

Иногда с целью отличия букв от цифр, как, например, в брусковом шрифте, концевые элементы имеют круглое завершение. Однако в этом случае скругления концевых элементов должны найти себе соответствие в строчных знаках. Круглые концевые элементы встречаются в отдельных гарнитурах как в строчных, так и в прописных буквах.

Рассмотренная взаимосвязь букв, создаваемая формами засечек и концевых элементов, в основном и составляет предмет раздумий в творчестве рисовальщика шрифта. Неизменными остаются графемы, т. е. скелет букв и других знаков; «одежду» для них — рисунок, пропорции, равновесие элементов — создает художник. И далее, посредством ритмического, образностного и колористического строя шрифтовой композиции достигается необходимая выразительная форма для текста определенного содержания.

Д. *Размеры внутрибуквенных просветов.* Они всецело зависят от рисунков букв и определяются плотностью и

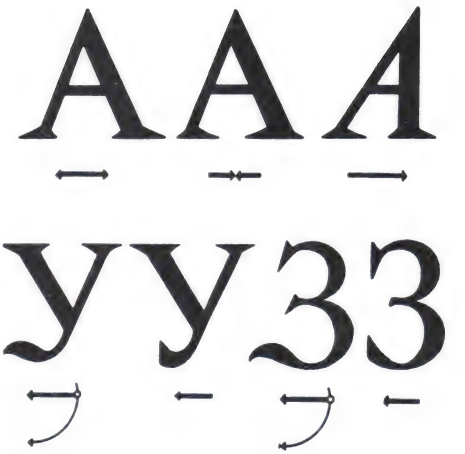


Рис. 85. Влияние концевых элементов и засечек на ритмическую направленность в буквах: засечки снаружи длиннее — буква расползается; засечки внутри длиннее, чем снаружи, — буква центростремительна; буква сильно направлена вправо. Свободное завершение концевых элементов не должно сообщать буквам слишком сильного вращательного движения.

насыщенностью их. В рубленом шрифте прямоугольной формы с самым простым ритмическим построением внутрибуквенные просветы равны толщине основного штриха (см. рис. 87).

Единственное достоинство этого шрифта — предельная простота построения. К недостаткам следует отнести: низкую удобочитаемость в длинных текстах из-за недостаточной дифференцированности букв; монотонность ритма; зрительное неравенство вертикальных и горизонтальных штрихов, отчего горизонтальные штрихи кажутся тяжелее.

Ритмическое построение во втором примере безусловно богаче, выигрышнее. При сохранении одного и того же соотношения ширины и высоты букв изменилась пластика штрихов, высвет-

лились дополнительные штрихи, обеспечив оптически равную толщину их по сравнению с основными, увеличились внутрибуквенные просветы. За счет некоторого увеличения направленности вверх шрифт стал более упругим, стройным.

Первый вариант построения надо считать неудачным, хотя именно его часто предлагают самодеятельным художникам-оформителям для политической наглядной агитации. Рекомендации шаблонных шрифтов с упрощенными формами неверны еще и потому, что не ориентируют художника на дальнейшее совершенствование мастерства овладения шрифтом.

Легче исправить ошибки, которые допускает неопытный шрифтовик в самостоятельных поисках, чем привычку к шаблонному мышлению. И потом, неверие в творческие возможности художника (а ведь только ему известно, в каких условиях будет «работать» исполняемый им шрифт) лишает его подлинной самодеятельности, инициативы. Это и порождает однообразные шрифтовые работы, не имеющие никакой эмоциональной нагрузки. А где, как не в политической агитации, шрифт должен проявить себя с полной отдачей! Из этого не следует заключать, что надо поощрять надуманные, изощренные решения. Искусство шрифта — это искусство, основанное на всех тех нюансах, которые непосвященному зрителю кажутся несущественными.

В шрифтах с конструкцией антиквы внутрибуквенные просветы также подчинены рисунку букв и зависят от пропорций элементов шрифта, насыщенности его (светлый, полужирный, жирный) и плотности (нормальный, широкий, узкий).

На примере симметричной буквы «М» показано влияние оптических полей внутрибуквенных просветов на плоскостность буквы (рис. 88).

В этих примерах, казалось бы, скорректированы все предыдущие условия равновесия цветности, а буквы остались изломанными в плоскости (условное движение показано стрелками). А почему?

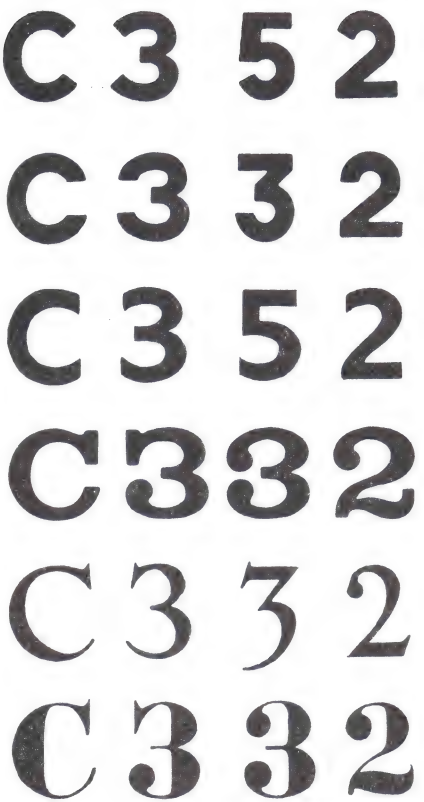


Рис. 86. Идентичность концевых элементов и засечек в знаках.

Нет симметрии и равенства оптических полей внутрибуквенных просветов. Случайны места соединений основных и дополнительных штрихов.

У с л о в и е 2. Создание ритма геометрической и оптической пропорциональностью строк в композиции. На ритм в строках влияют:

А. *Геометрическая и оптическая пропорциональность самих букв, из которых складываются слова, а затем строки. Слова же могут и сами быть строками.*

Вкратце повторим закономерности пропорциональных соотношений элементов букв, влияющих на ритм самих букв, который, в свою очередь, влияет на ритм строк и ритм всей композиции:

характер контура букв, их рисунок;

пропорциональное соотношение ширины и высоты букв;

соотношение основных и дополнительных штрихов;

характер засечек и концевых элементов;

размеры внутрибуквенных просветов.

К этому необходимо добавить, что буквы в строках взаимодействуют друг с другом, подчиняясь общим закономерностям линейно-пространственного строя. Так, например, в строках и во всей композиции поля букв должны иметь оптически равную цветность. Не должно быть «вырывающихся» темных пятен букв или уходящих на второй план, чересчур светлых. А это может происходить вследствие перенасыщенности одних элементов букв или недобора цветности других, о чем уже говорилось выше.

На линейный ритм строк влияют конструктивные членения шрифта по средней горизонтальной линии, которая делит буквы пополам. У таких букв, как **Б, В, Е, Ж, З, К, Н, Ь, Ъ, Э, Ю, Я**, дополнительные штрихи, располагающиеся на средней линии или чуть выше нее, поидают зрительное равновесие верха и низа в буквах. Расположение дополнительных или соединительных штрихов ниже средней линии всегда вызывает ощущение непропорционально тяжелого верха. У буквы «Х» средокрестие (по той же причине) располагается чуть выше средней линии. У букв, открытых вниз, — **А, Р, Ч** соединительные штрихи могут опускаться и ниже средней, так как у них и без того основная нагрузка приходится на верхнюю часть. Иногда с целью объединения членений по средней линии к ним прибавляют буквы «М» и «У», у которых место соединения элементов в центре букв поднимается до линии «Р» и «Ч». Обычно они имеют индивидуальный рисунок, связь же с гарнитурой осуществляется единством иных графических элементов.

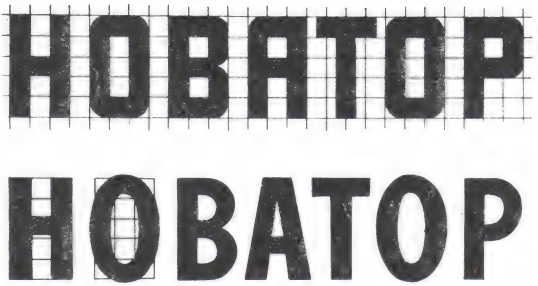


Рис. 87. Сравнение ритма букв гротеска различных рисунков.

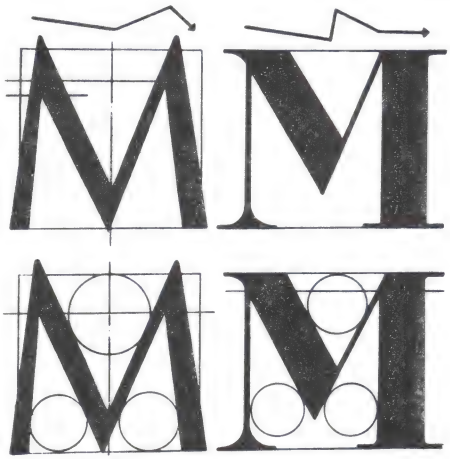


Рис. 88. Влияние оптических полей внутрибуквенных просветов на плоскостность букв.

На линейный ритм строк влияют также оптические поля букв округлых и остроконечных конструкций — **З, О, С, Э, Ю, А, Д, Л, М, У**. Все эти буквы, располагаясь в строках по соседству с буквами прямоугольных форм, по которым отмечается основной размер строк по высоте,

должны немного выходить за верхнюю и нижнюю линии строки.

Это делается для того, чтобы высота всех букв оптически была выравнена. Не сделай художник этого — и все округлые и остроконечные буквы окажутся зрительно меньше по высоте, будут западать в строке, как бы уходить на второй план.

Сами строки, начинаясь или оканчиваясь округлыми, остроугольными буквами, а также открытыми вправо или влево, влияют на равновесие общего шрифтового поля в симметричной композиции.

Чтобы надпись казалась расположенной симметрично по отношению к краям листа, планшета, подрамника, необходимо совпадение геометрической оси листа или другой основы плаката с оптической серединой надписи. С этой целью все остроугольные и округлые буквы на концах строк должны слегка выходить за рамки шрифтового поля, образуемого вертикальными элементами крайних прямоугольных букв.

Б. *Равновесие оптических полей межбуквенных пробелов.* Практика показывает, что даже начинающие художники, поняв принцип зависимости ритма от равновесия оптических полей межбуквенных пробелов, свободно справляются с этой задачей, доверяя только глазу, и никогда не прибегают к математическому расчету, экономя время и нервы.

Иногда в продукции полиграфии, особенно в газетах, обнаруживаешь нарушение ритма заголовков из-за неравновесия оптических полей межбуквенных пробелов. Казалось бы, что тут давно все рассчитано, механизировано. Однако, если наборщик торопится или недостаточно обращает внимания на межбуквенные пробелы, налицо нарушение ритма, распадение слов на части, неоправданные пустоты в строках.

Работа художника шрифта не механична. Если он недоволен найденным ритмом строк и всей композицией еще в эскизе, он не должен приступать к прорисовке самих букв. Здесь, как в академическом рисунке, нельзя начинать портрет с вырисовывания глаза или уха, не найдя первоначально объемно-пространственного решения самой головы. От целого — к частностям!

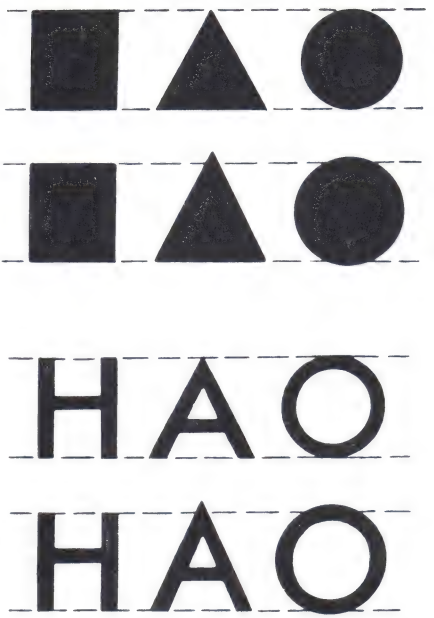


Рис. 89. Влияние оптических полей букв на линейный ритм строк.

Рис. 90. Оптическая ось симметрично расположенной надписи должна совпадать с геометрической осью листа.

Таким целым в шрифтовой работе и является общая композиция с верно найденным ритмическим строем, который во многом зависит от равномерной расстановки букв, равновесия оптических полей межбуквенных пробелов.

Итак, ритм в строке создается чередованием оптических полей самих букв и межбуквенных пробелов. Геометрические поля букв можно условно представить в виде простейших плоскостных фигур: круга, квадрата, прямоугольника, треугольника. Образовавшиеся сложные пятна между контурами фигур и есть те пробелы, которые по площади должны быть выверены. Только в этом случае фигуры будут равно удалены друг от друга. И важнейшая закономерность ритма — зрительное равновесие пробелов — достигнута!

Контур букв значительно сложнее по рисунку. Проще дело обстоит с симметричными буквами. Их оптические поля представляют собой приблизительно те фигуры, которые мы рассмотрели выше. У асимметричных букв, открытых и направленных вправо и влево, контур оптических полей более сложный. Встречаясь в словах в самых разнообразных сочетаниях, буквы требуют сбалансированного соседства, чтобы одни не теснили друг друга, другие не отрывались и слова не распадались бы на части.

В шрифтовых плакатах нежелательны переносы в словах. И как правило, их избегают, создавая следующие композиции: с симметричным расположением слов или строк, «флажком» — с подбивкой вправо или влево, «в блок». В последнем варианте часто приходится прибегать к компоновке отдельных слов «вразрядку», увеличивая межбуквенные пробелы на ширину 1—1,5 буквы. Большее увеличение приводит к неоправданным пустотам в композиции, нарушает общий ритмический строй. Такая разрядка в слове требует и соответствующего междустрочного расстояния в композиции, что не всегда возможно, особенно в работе с заданным форматом.

Рис. 91. Оценка межбуквенных пробелов.

Рис. 92. Пример механической разметки межбуквенных пробелов без учета различия оптических полей букв и межбуквенных пробелов. Буквы расположены на геометрически равном расстоянии друг от друга.

Рис. 93. Межбуквенные пробелы зрительно уравновешены. Оптическое равенство их обеспечивает целостность слова, нормальный ритм.

Рис. 94. Пример своеобразного ритмического строя с нивелированными оптическими полями межбуквенных пробелов. Цельность слова особенно подчеркнута. Такой прием пригоден для выполнения коротких акцидентных надписей, заголовков стенных газет или выделения какого-то слова, обращения и т. д.

В. *Величина* междустрочных расстояний. Чтобы текст, написанный прописными буквами, хорошо читался, средняя величина междустрочных расстояний, отвечающая принципу удобочитаемости таких композиций, должна составлять 0,5—1,5 высоты буквы. Если текст написан строчными буквами, то междустрочное расстояние должно быть не менее двух высот строчной буквы без учета выносных элементов.

Поскольку выше почти не говорилось об особенностях ритма, создаваемого строчными буквами, и коль скоро мы подошли к этому, то следует сказать, что все вышеизложенные закономерности целиком распространяются и на них. Отличительными признаками строчных букв являются измененные у некоторых из них графические формы и наличие выносных элементов. Таких букв в нашем алфавите немного: **а, б, е, р, у, ф**. Остальные представляют собой уменьшенные (но не прямо пропорционально) прописные формы.

Если сравнить шрифты русского алфавита с латинскими, в которых строчные буквы значительно отличаются от прописных, то можно обнаружить заметную разницу в ритмике строк, образуемых строчными буквами этих алфавитов. Ритм, создаваемый русскими буквами, как строчными, так и прописными, более прост за счет преобладания в них прямолинейных элементов и небольшого количества строчных букв с выносными элементами. Такова специфика графики русских букв, сложившаяся исторически. И тем не менее при сравнении ритмического строя, создаваемого печатными строчными буквами, прямыми или наклонными, с ритмом, образуемым нашим современным курсивом, близким рукописным формам, видно, что строчные знаки русского алфавита могут быть в значительной степени дифференцированными, иметь достаточно букв с выносными элементами (примером служат великолепные образцы каллиграфических шрифтов или чуть более строгие курсивы). В настоящее время мы чаще встречаем строчные в, д, з с выносными элементами. Вполне возможно, что время дополнит их состав. Создавая ритм в композиции, состоящей из строчных букв, художник обязан думать и о влиянии на него выносных элементов.

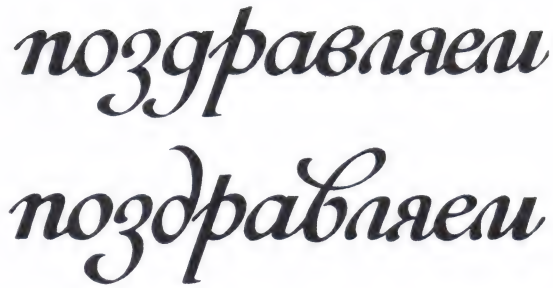


Рис. 95. Примеры улучшения ритма в строке, выполненной строчными буквами.

Если в плакате большой текст, междустрочные расстояния следует делать нормальными. В коротких надписях, когда желательно придать им выразительный характер, броскость заголовочного пятна, возможно и сближенное расположение строк и даже слитное. Подобные надписи отличаются цельностью, подчеркивают смысловую неразрывность слов, входящих в надпись. Небольшая потеря удобочитаемости тут вполне допустима, ибо компенсируется монографической выразительностью и декоративностью, которые для столь привычной надписи, читаемой, что называется, с закрытыми глазами, во сто крат ценнее. Таким образом могут компоноваться любые типы шрифтов. Все зависит от содержания «иллюстрируемой» шрифтом надписи и от цели, которую ставит перед собой художник.

На междустрочные расстояния существенное влияние оказывает смысловая акцентировка. В примере на стр. 84 надпись «Социалистические обязательства» воспринимается как единое понятие. Эта пара слов неразрывна. Мы даже сокращенно не говорим «обязательства», а, как правило, «соцобязательства», вы-

деляя среди прочих обязательств именно социалистические. Поэтому и возникает желание связать их графически. Не нужно понимать так, будто традиционное решение такой надписи отменяется. Пример сближенной компоновки строк лишь пища для работы мысли художника, развития его ассоциативного мышления, напоминание о том, что надписи такого рода должны нести осмысленную образную нагрузку. И в этом случае помогает не только рисунок шрифта, но и ритмический строй композиции, который зависит и от элементов букв, и от межбуквенных пробелов, и от междустрочных расстояний, и от смысловой акцентировки слов в надписи. В примере (рис. 96) вся надпись акцентирована единым рисунком букв, одинаковой высотой их, сближением всех частей, так как она едина по смыслу. Развивая мысль дальше, можно внести поправку: в композиции нижняя строка короче и зрительно слегка уходит на второй план. Сближенное расположение в какой-то мере удерживает ее в плоскости. Но это будет выглядеть убедительнее, если нижнюю строку чуть укрупнить или отличить более насыщенным цветом, близким по тону. Если этого не сделать, надпись зрительно «разрезается» пополам.

Разбирая подробно этот пример, автор не выдает рецепт «делай так, а не иначе», но утверждает, что каждый может научиться индивидуальному подходу к решению стоящих перед ним задач, следуя такому или подобному ходу рассуждений.

В двухстрочной композиции с максимально сближенным расположением строк возможно нюансное цветовое различие. Для контрастности потребовалось бы увеличить междустрочное расстояние или создать композицию как минимум из трех-четырех строк. Чередуя контрастные строки, можно создать дополнительный линейный ритм уже цветом.

Условие 3. Возможности создания ритма цветом.

Более подробно о применении цвета в шрифтовой работе будет рассказано ниже, в разделе, специально посвященном этой теме. Выше приводился пример, в котором обращено внимание на цвет в ритмическом строе надписи со сближенным расположением строк. В первом случае надпись едина по смыслу и не требует контрастного различия по цвету, во втором — можно предположить, что каждая из четырех строк имеет самостоятельное значение и может быть выделена цветом, причем в нескольких вариантах сочетаний (рис. 97): 1 и 2-я строки — темно-красным, 3 и 4-я — светло-красным; или 1 и 3-я — темно-красным, 2 и 4-я — светло-красным; или 1, 3 и 4-я — темно-красным, 2-я — светло-красным. Заметьте, что каждый вариант сочетаний создает различный ритм композиции. В первом варианте надпись статична: зрительная направленность вверх светло-красной половины уравновешивается темным верхом, во втором — ощущается чередование планов: темные строки ближе, светлые — дальше. Так глаз сначала схватывает «ближние» строки, затем «дальние» и только тогда начинает читать, ощупывая первую строку, затем, как бы отступая назад, очерчивает вторую строку и т. д. Подобно копировальному приспособлению, глаз подчиняется в движении иллюзорному рельефу, создаваемому, помимо контура букв, цветовым контрастом строк. Такое движение глаза, вызываемое ритмическим строем надписи, должно быть оправданным, чтобы не создавать лишних препятствий при чтении.

Ритм, создаваемый цветом, не самоцель! Цветовое различие в шрифтовом плакате теснейшим образом связано со смысловой акцентировкой в тексте.

Как правило, цветом выделяются наиболее важные слова или выражения, содержащие главную мысль.

Цветом можно также отличить рубрики, эпиграфы, инициалы, стоящие в начале каждой красной строки, и др.

Распределение таких цветовых пятен в композиции должно быть продумано и подчинено основной ее закономерности — зрительному равновесию всех частей.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ
ОБЯЗАТЕЛЬСТВА

Рис. 96. Пример сближенного расположения строк надписи.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ
ОБЯЗАТЕЛЬСТВА
КОЛЛЕКТИВА РЕМОНТНОГО ЦЕХА
НА 1976 ГОД

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ
ОБЯЗАТЕЛЬСТВА
КОЛЛЕКТИВА РЕМОНТНОГО ЦЕХА
НА 1976 ГОД

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ
ОБЯЗАТЕЛЬСТВА
КОЛЛЕКТИВА РЕМОНТНОГО ЦЕХА
НА 1976 ГОД

Рис. 97. Примеры создания ритма цветом.

Цветовая гармония в шрифтовом плакате

Гармоничное цветовое решение неразрывно связано с вопросом повышения художественного уровня всех средств наглядной агитации.

Цвет играет огромную роль не только с эстетической точки зрения, но воздействует на зрителя своими физическими и психологическими качествами.

По физическим качествам цвет считается удачным, если имеет достаточный коэффициент отражения, т. е. отвечает нормальным условиям зрительного восприятия: четкости и удобочитаемости — первым требованиям в работе над шрифтом в плакате.

К физическим качествам относятся и свойства цвета фона: светлый фон оптически удаляет и облегчает плакат, темный фон приближает и утяжеляет его.

Психологический аспект цвета состоит в том, что, оказывая влияние на общее психическое состояние человека, он может вызвать различное настроение: спокойное или раздраженное, радостное или тоскливое, повышать или понижать внимание, способствовать раскрытию образности шрифтовой композиции. Установлено также, что теплые цвета (красный, оранжевый, желтый) действуют на психику человека возбуждающе: расширяют зрачки, учащают пульс, утомляют глаза; холодные цвета (зеленый, голубой, синий), наоборот, снижают утомление и успокаивают зрение. Художник должен учитывать эти особенности.

Как правило, художник-оформитель выполняет работу, предназначаемую для вполне определенных мест в интерьере или экстерьере. Поэтому эстетические аспекты выбора цвета представляются ему в связи с решением либо комплексов наглядной агитации, либо отдельных плакатов, в зависимости от окружающей среды.

Гармонию цветового решения можно считать достигнутой в случае, когда:

цвет шрифта и цвет фона обеспечивают четкое и удобное восприятие текста;

общее цветовое решение способствует эмоциональному выражению и раскрытию содержания плаката;

цветовое решение находится в гармоничном единстве с окружением и отвечает чувству эстетического удовлетворения.

Следует особо сказать об идеологическом обосновании выбора цвета.

Всем понятны роль и значение для нас красного цвета — символа революционной борьбы, боевого и трудового героизма советского народа. Это — цвет Государственного флага СССР. Идеологически обоснованно широкое применение красного цвета в праздничном оформлении и в плакатах на политические темы (в отличие от производственных и информационных, в которых могут применяться любые цвета, гармонирующие с окружением).

Красный цвет требует бережного отношения! Невысокий коэффициент отражения не позволяет считать его отвечающим нормальным, в обычном смысле, условиям зрительного восприятия. В ряду колористических сочетаний, обеспечивающих четкость шрифта, он занимает среднее положение и хорошо «работает» в контрасте с желтым, охристым, белым, иногда с черным цветом. В политических плакатах с революционной или военной тематикой сочетание красного с черным передает зрителю драматизм событий того времени. Однако количество красного и черного должно соотноситься так, чтобы не создавалось траурного впечатления (этого не произойдет, если не применять черных рамок или кантов). Часто спектральный красный цвет применяется в нюансном сочетании с оттенками красного: красно-белого, красно-оранжевого и красно-черного.

Красный цвет, как уже говорилось, влияет на психику человека возбуждающе. Так, например, в дни празднеств, когда улицы в красном убранстве, в колоннах демонстрантов колышутся алые знамена, повсюду транспаранты и лозунги, человек испытывает возвышенно-приподнятое и вместе с тем взволнованное

чувство. Среди многих слагаемых такого настроения существенное значение имеет красный цвет. Несмотря на некоторое несоответствие принятым за норму определенным физическим и психологическим качествам, красный цвет в шрифтовых работах остается незаменимым в идеологическом и эмоциональном плане. Активно воздействуя на зрителя своей броскостью, он способен остановить его, заранее ориентировать на прочтение политически важного текста.

Применение красного цвета имеет некоторые особенности. Так, например, в зависимости от места расположения и условий окружающей среды в политических плакатах рекомендуется применять различные оттенки красного цвета: темные и насыщенные — в экстерьере, светлые и менее насыщенные — в интерьере. Оптически первые выступают вперед, что важно для открытого пространства. Вторые зрительно отступают назад, что важно в плакатах, предназначенных для помещения. Разрабатывая художественно-политическое оформление в комплексе, художник с помощью красного цвета организует так называемый зрительный центр, выделяя главное, будь то знамена, вымпелы или злободневные призывы и лозунги. Соподчиненные элементы оформления также могут иметь акрапления красного цвета или его оттенков. Такие красные пятна в виде отдельных плоскостей, заголовков, рубрик, инициалов, согласуясь со зрительным центром, позволяют создать замкнутый колористический строй всего оформления.

Политические шрифтовые плакаты, раскрывающие тему международной деятельности КПСС и Советского государства (например, тему Программы мира), могут иметь иное цветовое решение, в бело-голубом и синем ключе — основных цветах, принятых для Организации Объединенных Наций.

Разнообразная цветовая палитра, тональность и насыщенность цвета — все, что касается цветового решения при создании художником тех или иных плакатов,— требуют от него большого вкуса, такта и учета физического и психологического воздействия цвета на человека. Безусловно, все эти вопросы не должны решаться изолированно от комплексного цветового решения наглядной агитации в интерьерах или природном окружении. Единая цветовая схема для комплексного оформления заключается в использовании определенного цветового ключа, гармоничных нюансных или контрастных цветовых сочетаний. Такие сочетания составляют ряды цвета, которые могут быть развернуты по трем основным направлениям:

1) ряд серых *ахроматических* тонов (от белого — к черному);

2) ряд *хроматических* цветов (цвета спектра) в теплой гамме (желтый —оранжевый — красный с их промежуточными оттенками); в холодной гамме (зеленый — синий — фиолетовый с их промежуточными оттенками), в пределах двух дополнительных цветов (синий — оранжевый, зеленый — красный, фиолетовый — желтый с их промежуточными оттенками);

3) ряды от хроматических к ахроматическим цветам (например, от красного — к белому, от красного — к серому и от красного — к черному).

Понимание цветовых характеристик помогает правильно обращаться с цветом:

тон — общая характеристика собственно цвета, степень светлоты или темноты цвета относительно бело-черной шкалы;

насыщенность — яркостная характеристика цвета, указывающая его силу или интенсивность (например, бледно-красный, ярко-красный),

оттенки — промежуточные состояния основных цветов.

При выборе цветов фона и шрифта для плакатов в экстерьере наиболее важными факторами являются характеристики отражения и поглощения света, которые способствуют зрительному восприятию текстовой части плаката в условиях дневного или вечернего освещения, а

ПРИМЕРНАЯ СОВМЕСТИМОСТЬ ГРУПП ЦВЕТОВ

Потолок	Стены	Панель стены	Пол	Драпировка	Оборудование и конструкции	Фон планшетов	Цвет текстовых шрифтов
Белый	Бледно-зеленый	Зеленый средней насыщенности	Зеленый средней насыщенности	Зеленый средней насыщенности	Зеленовато-серый; светло-коричневый	Белый; зеленовато-серый очень светлый	Черный; темно-зеленый; зеленый средней насыщенности
Бледно-желтый	Бледно-желтый	Рыжевато-коричневый	Коричневый средней насыщенности	Коричневый средней насыщенности	Светло-коричневый	Белый; светло-бежевый	Коричневый средней насыщенности; темно-коричневый
Белый	Бледно-розовый	Розовый	Рыжевато-коричневый средней насыщенности; сероватый	Рыжевато-коричневый; сероватый	Рыжеватый; светло-коричневый; сероватый	Белый; серый очень светлый	Черный; темно-фиолетовый; серо-черный
Белый	Бледно-голубой	Серо-голубой средней насыщенности	Серый	Голубой средней насыщенности	Серый с голубым оттенком	Белый	Сине-черный
Белый	Серебристо-серый	—	Серо-зеленый	Серо-стальной	Зеленовато-серый	Белый	Зелено-черный

Примечание. Некоторые цвета из этой группы можно применять комбинированно. Не рекомендуется применять следующие сочетания спектральных цветов: синий с зеленым, синий с желтым, красный с зеленым. Цвета светлых оттенков могут быть одинаковыми для потолков и стен. Панели стен могут не выделяться цветом. Отделка натуральным деревом (лучше светлых тонов) применима во всех случаях. Можно использовать и другие варианты сочетаний цветов, различных оттенков и тонов, так как приведенные данные не являются универсальными и даются как возможные варианты.

также в условиях той или иной архитектурной ситуации или природного окружения. Понятно, что каждый конкретный случай требует индивидуального подхода к цветовому решению комплексов наглядной агитации в экстерьере. Поэтому затруднительно давать на этот счет какие бы то ни было рекомендации.

Использование цветовой схемы для наглядной агитации в интерьерах должно основываться также на физических, психологических и эстетических факторах. Надо помнить, что светлые оттенки всех цветов уменьшают поглощение света, улучшают условия зрительного восприятия. Поэтому-то для фона планшетов с текстами, входящих в наглядный комплекс, требуются наибольшие коэффициенты отражения. Несколько меньшие — для сюжетно-декоративных элементов комплекса, а также для открытых конструкций стендов.

Решение интерьерных комплексов в едином цветовом ключе подразумевает совместное использование групп цветов, чтобы ничто не выпадало из общего цветового строя. В условиях общего освещения (естественного или электрического) наиболее благоприятны цвета бледных, пастельных оттенков, позволяющие создать впечатление большего объема помещений, в которых человеку приходится долго пребывать. Светлый фон планшетов отвечает той же цели и, кроме того, обеспечивает надлежащий контраст со шрифтом.

Иное дело — решение выставочных помещений или мемориальных уголков, где путем цветовых контрастов и применения специально направленного света можно заставить «работать» на зрителя исключительно средства художественного оформления, оставляя в тени все, что могло бы мешать сосредоточению его внимания. Такой «декорационный» прием в оформлении позволяет художнику достигнуть максимального эффекта в концентрации внимания человека.

Как видно из таблицы, фон плакатных планшетов, входящих в комплекс, белый или слегка погашен, но в том же цветовом ключе. Шрифт основных текстов и заголовков и другие изобразительные элементы рекомендуется выполнять цветом темных тонов или черной

Коэффициенты отражения некоторых красок, фона планшетов (бумаги) и деревянной облицовки*

Цвет	Коэффициент отражения (%)	Цвет	Коэффициент отражения (%)	Цвет	Коэффициент отражения (%)
Светлые тона:		Тона средней насыщенности:		Темные тона:	
белый	85	желтый	65	серый	30
кремовый	75	буроватый	63	красный	13
светло-серый	75	серый	55	коричневый	10
светло-желтый	75	зеленый	52	синий	8
светло-бурый	70	синий	35	зеленый	7
светло-зеленый	65				
голубой	55			**Отделка деревом:**	
				клен	42
				бук	34
				дуб	17
				орех	16
				красное дерево	12

* Таблица взята из справочника по инженерной психологии.

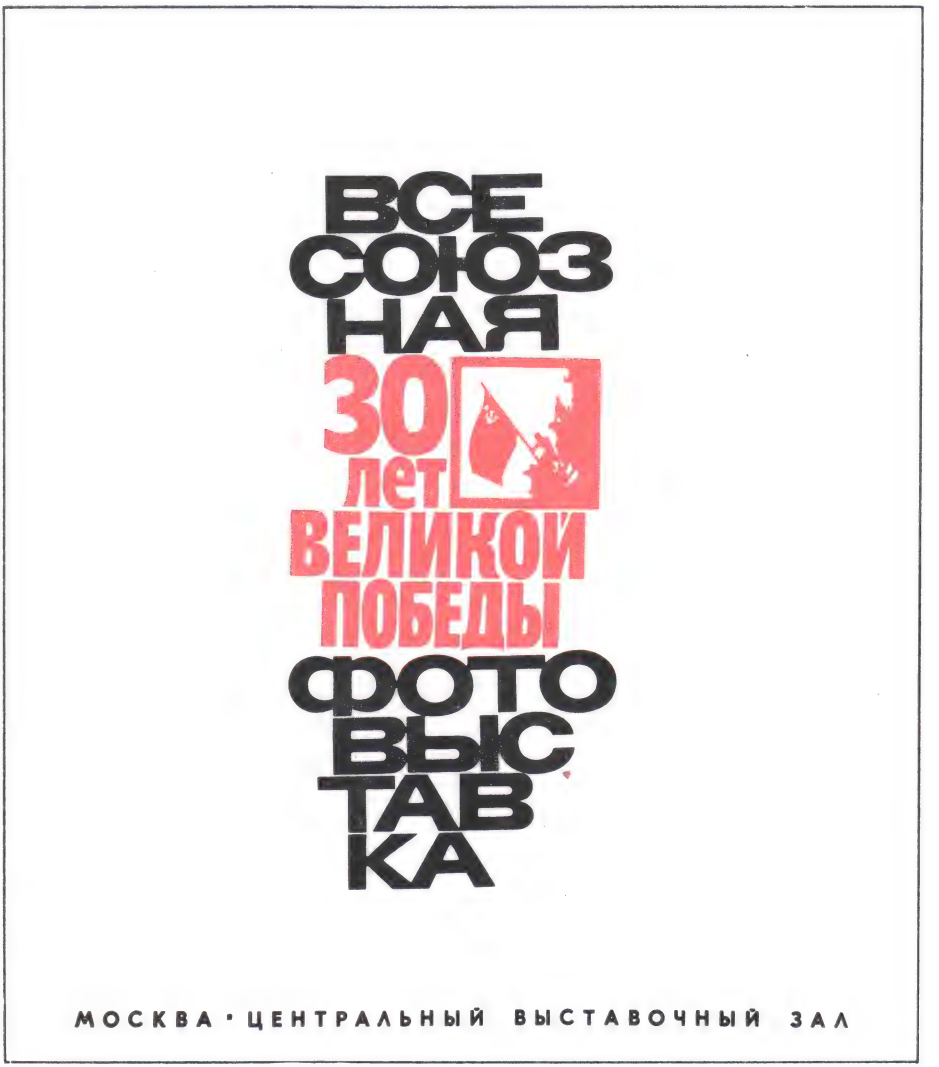


Рис. 98. Стилевое единство шрифтов в плакате.

краской по принципу контрастной гармонии. Использование красного цвета в оформлении рубрик, заголовков, инициалов ради гармонии требует тонального и яркостного изменения в разных ситуациях. В первом варианте — красный с коричневым оттенком, во втором — охристо-красный, в третьем — светло-красный, в четвертом — краплак красный светлый и, наконец, в последнем — светло-красный. Эти сочетания также не единственны и предлагаются в качестве примеров гармонизации контрастных цветов.

Выбор цветового решения зависит и от условий освещения. Один и тот же цвет оказывается иным при освещении лампой накаливания, люминесцентном освещении или естественном дневном. Сочетание цветов будет правильным, если выбор сделан с учетом естественного и искусственного освещения. Выполняя плакаты в расчете только на дневное освещение, мы невольно повергаем их в «слепоту» в вечернее время. Да и днем в помещениях наибольшее освещение приходится на рабочую зону; плакаты же находятся вне ее и поэтому могут теряться в тени и оставаться непрочитанными. Специально направленное освещение может способствовать активизации воздействия наглядной агитации. Другая возможная форма — подсвет, который посредством автоматически сменяемых цветных фильтров может придавать плакатам различные цветовые оттенки. Такой подсвет особенно эффективен для праздничного оформления. Специальная подсветка желательна и для постоянных средств наглядной агитации, особенно в вечернее время. Могут быть и иные формы динамизации, например плакаты-диапозитивы, которые проецируются на экран, помещенный на стене или над пролетом цеха, световая газета, все шире входящая в повседневную жизнь наших городов, и др. Плакаты могут быть не только привычно плоскими на стене, но и объемными в пространстве, не только статичными, но и динамичными, вращающимися и т. д.

Понятно, что такие формы наглядной агитации требуют материальных затрат. Однако их высокая эффективность и продолжительный срок службы целиком окупят эти затраты. Экономическая сторона также может быть продумана: достаточно разработать конструкции, имеющие пазы для установки периодически сменяющихся и заготовленных заранее для этой цели шрифтов. Одновременно будет разрешена и проблема обновления содержания.

Стилевое единство шрифтов в плакате

Стилевое единство шрифтов в плакате отвечает условиям гармоничности его построения, эстетической полноценности композиции. Плакаты, содержащие краткую законченную мысль, в одно-два предложения, как правило, выполняются шрифтом одной гарнитуры или единым типом шрифта, образностно раскрывающим их содержание.

В композициях из симметрично расположенных строк и «флажком» лучше применять какую-то одну гарнитуру шрифта, сохраняя одни и те же пропорции букв, плотность и насыщенность их, одинаковые межбуквенные пробелы, подобно типографскому набору. Однако бывают случаи, когда встречаются очень длинные слова или образуются длинные строки; тогда буквы в них допускается делать немного у́же или сокращать межбуквенные пробелы, чтобы такие слова и строки в заданном формате не слишком близко подходили к краям плаката, оставляя зрительно боковые поля одинаковыми. Изменение ширины букв (т. е. их плотности) незаметно изменит гарнитуру, но сохранит стиль (тип) шрифта.

При компоновке строк «в блок» очень часто приходится прибегать к разбивке коротких строк до ширины общей шрифтовой полосы, увеличивая межбуквенные пробелы. Сохранить ширину шрифтового блока можно и путем увеличения

Рис. 99. Пример акцентирования отдельного слова в титульной надписи.

ширины букв в коротких словах или строках, оставляя их насыщенность прежней. Все это касается едва заметных нюансных изменений в шрифтовой композиции, без нарушения стилевого единства шрифтов.

Единство стиля не будет нарушено, если композиция плаката строится из шрифтов, контрастных по ширине, но одного типа, например, рубленых широких и узких.

Нарушение стиля может быть оправданным в тех случаях, когда в плакате присутствуют рубрики, заголовки, девизы или эпиграфы, названия произведений, откуда взята цитата, фамилия автора, первые буквы красных строк (инициалы) и т. п., которые могут выполняться другими по сравнению с основным текстом шрифтами. Это вовсе не означает, что все вышеназванные элементы плаката не могут быть выдержаны в едином стиле. Напротив, единство стиля во всех случаях предпочтительнее. Однако художник вправе использовать различные типы шрифтов в целях усиления акцентов, смыслового отличия, разнообразия решений, декоративности, а также в зависимости от темы.

Главным оправданием смешения стилей является наглядное раскрытие содержания плакатов.

Смысловая акцентировка в шрифтовой композиции

Первое, с чем сталкивается художник, приступая к работе над плакатом, это осмысление текста, который надлежит графическими средствами донести до зрителя, передать его содержание без искажений и в форме, наиболее удобной для восприятия. Плакаты с небольшим текстом (цитаты, выдержки из речи, призыв или лозунг), в которых каждое слово имеет важное значение, строятся без какой бы то ни было акцентировки отдельных слов или строк. Если в таком тексте все же необходимо акцентировать внимание на отдельном слове, строке или главной мысли, это можно сделать шрифтом более жирного начертания, более крупного размера или цветом, можно подчеркнуть линейкой, а в некоторых случаях и изменить рисунок букв (ввести в композицию курсив или другой тип шрифта).

Наша речь имеет интонационный строй, от которого порой зависит ее смысл. Предложения, в свою очередь, также делятся интонационными интервалами, оказывающими прямое воздействие на смысловые акценты. Логика разбивки предложения на отдельные строки как раз и основывается на соблюдении интонационных и смысловых интер-

валов речи. Возьмем для примера популярный в наши дни призыв: «Работать сегодня лучше, чем вчера, завтра — лучше, чем сегодня!» В строке смысл призыва доходчив и ясен. Но попробуйте построить его в колонку произвольно, без учета смысловых акцентов. По сравнению с построчными акцентами знаки препинания, хотя они верно расставлены, зрительно мало помогают восприятию точного смысла.

На рис. 100 из-за смещения акцентов изменился и смысл сказанного, образовалась недопустимая двусмысленность в понятии.

Разбивку выражения по смысловым акцентам можно условно сравнить с опоэтизированной прозой, а смысловую акцентировку строк в композиции плаката — с рифмовой завершенностью стихотворных строк. Вспомните поэзию Владимира Маяковского со специфической ступенчатой компоновкой строк. Без такой компоновки, пожалуй, просто было бы невозможно читать его стихи. Так и в плакате (рис. 101). Это говорит о том, что расстановка смысловых акцентов в композиции шрифтового плаката — задача особой важности и что произвольно ее решать нельзя во избежание неудобства чтения, неточной передачи и искажения содержания.

Усилить смысловой акцент (значительность и торжественность слов) в композиции можно путем увеличения междустрочных расстояний.

В первом варианте (рис. 102) текст как бы проговаривается скороговоркой. Во втором — большие междустрочные расстояния, отделяя слова друг от друга, придают особую значимость каждому слову (рис. 103).

Выше приводился пример заголовочной надписи со сближенным расположением строк — «Социалистические обязательства», где оправдывалось сближение строк акцентировкой всей надписи, так как она едина и неразрывна по смыслу. Далее приводились примеры различия той же надписи по цвету, но с сохранением ее смысловой целостности. Ху-

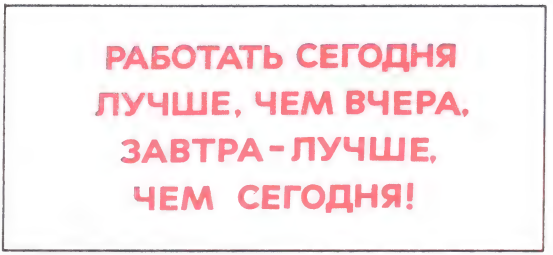


Рис. 100. Неудачно!

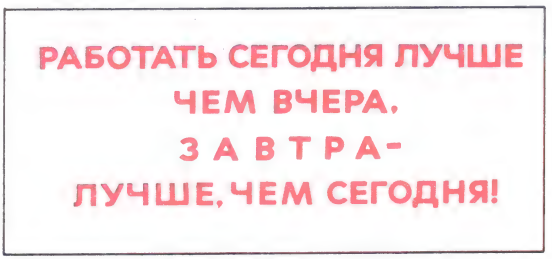


Рис. 101. Верно!

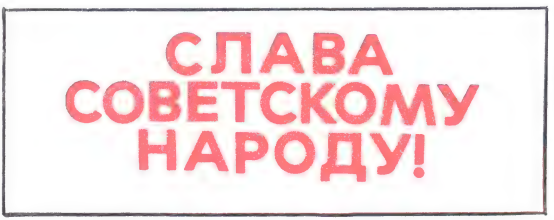


Рис. 102—103. Увеличение междустрочных расстояний придает большую значимость каждому слову.

дожник волен прибегать к тому или иному варианту, не забывая, однако, о смысловой точности и ясности передаваемого текста. В его же задачу входит (если это необходимо) и усиление наиболее важных частей текста графическими средствами. Одним из таких средств является цвет. О создании акцентов цветом также говорилось выше. Остается лишь напомнить, что введение в композицию цветовых акцентов требует гармоничного соотношения их с цветом фона плаката или основного текста, а также сохранения целостности плаката, зрительного равновесия всех его частей.

В плакатах, сложных по составу, смысловая акцентировка должна выявлять главные и соподчиненные элементы, основное направление и последовательность чтения.

Некоторые производственно-информационные плакаты, содержащие экстренные сообщения (поздравления с трудовой победой, сообщения о каком-либо передовом начинании и др.), могут строиться на сильном контрасте слова-обращения, клича, краткого призыва, цифровых показателей с поясняющим текстом. Хотя максимальный акцент в этом случае приходится не на главную мысль, тем не менее с помощью столь активного графического приема можно заинтересовать каждого зрителя.

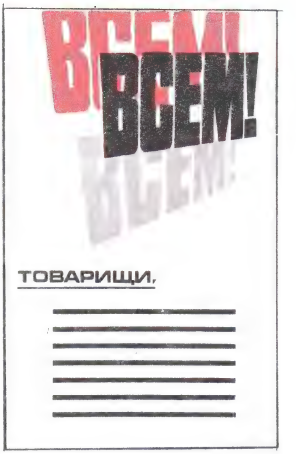


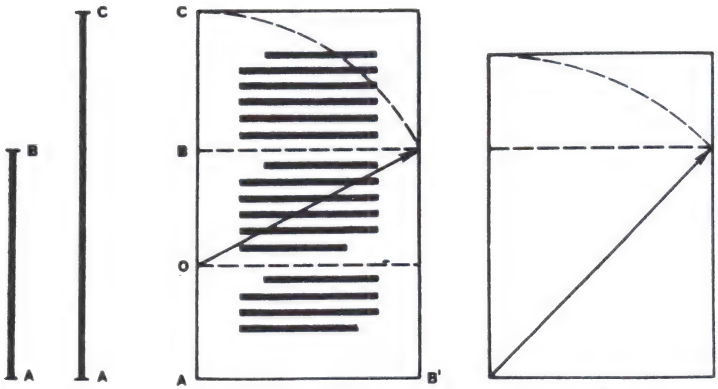
Рис. 104. Графический прием, с помощью которого активизируется внимание к плакату.

Целостность, композиционная слаженность построения плаката

Скомпоновать шрифтовой плакат или создать его композицию — значит, сочинить или собрать из отдельных элементов и частей единое целое. Давая оценку той или иной работе художника, часто говорят: «плакат хорошо скомпонован» или «плакат не скомпонован». Скомпонованный плакат — это такой плакат, в котором в единое целое удачно связаны все составляющие его части и отдельные элементы, ничто не беспокоит глаз и создается впечатление полной гармонии. Нескомпонованный плакат — это плакат дробный, с несоразмерными частями и случайными элементами. Своими низкими художественными качествами он вызывает зрительную неудовлетворенность. Плохо скомпонованный плакат, даже если он несет в себе верное содержание, мы должны считать неудачным как в эстетическом, так и в идеологическом плане. Для нас непреложным является закон единства формы и содержания. Любой шрифтовой плакат, помимо информативного назначения, воздействует и на чувства человека, осуществляя, в частности, функцию воспитания вкуса.

В своей работе исполнитель проявляет определенный художественный вкус, зритель же, эмоционально оценивая его труд, получает эстетическое удовлетворение или неудовлетворение. Целостность, композиционная слаженность построения плаката как раз и отвечает чувству эстетического удовлетворения человека.

Композиция — это творческая сторона деятельности художника. Конечно, существуют определенные принципы, общие закономерности, пользуясь кото-



а б в

Рис. 105. а) пропорция «золотого сечения», найденная математически как 1:0,618; б) геометрическое построение прямоугольника в пропорции «золотого сечения»; в)предельно благоприятная для восприятия пропорция сторон прямоугольника.

рыми можно сознательно корректировать свою работу, добиваясь наиболее приятных для глаза пропорций, гармоничности построения. Однако заметим, что нет раз и навсегда установленных отношений и пропорций, которые гарантировали бы наилучшие эстетические качества.

Опыт показывает, что для зрительного восприятия одной из благоприятных является пропорция так называемого «золотого сечения». Это — отношение отрезков прямых, фигур, тел, основные размеры которых относятся друг к другу как 1:0,618, или при делении целого на две неравные части бóльшая из них так относится к целому, как меньшая к большей. Анализ многих классических произведений различных видов искусства показывает, что большинство из них отвечают пропорции «золотого сечения». Такая пропорция безусловно гармонична, но не является единственной и представляет собой лишь частный случай геометрической пропорции.

Античные художники, а затем художники эпохи Возрождения строили свои произведения на геометрических закономерностях. Капитальные шрифты в своей основе также имели геометрически закономерные пропорции. Вспомним хотя бы соотношение основных и вспомогательных штрихов этих шрифтов — 3:2, очень близкое к «золотому сечению». Во все времена наиболее распространенной формой композиционного равновесия в эпиграфических надписях, на деталях архитектуры, в книгах была симметрия, которая достигалась равноудаленным расположением строк относительно осевой линии или вокруг центральной точки. И теперь симметрия как наиболее привычная форма равновесия широко применяется в шрифтовых работах.

На рис. 105 б показано нахождение геометрическим путем большего отрезка АС в пропорции «золотого сечения» по отношению к меньшему АВ и построение прямоугольника с «золотым» соотношением сторон. Для этого нужно по меньшему отрезку АВ построить квадрат. Сторону АВ разделить пополам. Из точки О радиусом, равным диагонали полуквадрата провести дугу до пересечения с продолжением линии АВ. Точка С даст нам отрезок АС, который и явится большей стороной прямоугольника в пропорции «золотого сечения» по отношению к меньшей стороне (немногим более 3:2). Достаточно благоприятен для зрения и другой прямоугольник (рис. 105в). По сравнению с «золотым сечением» он выглядит не-

сколько «коренастее». В пределах подобных прямоугольников находятся существующие форматы бумаги, книг и плакатов, выпускаемых массовым тиражом. Художники также часто используют подобные форматы в своей практике. Ширина текстовой части, симметрично располагающейся в плакате с «золотым» соотношением сторон, может относиться к ширине листа как 0,618:1. В нашем примере (рис. 105 б) она равна отрезку BC, так как отрезок BC имеет «золотое» пропорциональное соотношение с AB. При этом если верхнее и боковое поля принять за единицу, то нижнее поле должно быть шире — до 1,5. Это придаст зрительную устойчивость блоку текста на листе.

В практике художников весьма часто встречаются узкие и очень длинные плакаты-транспаранты (например, перетяжки, с помощью которых оформляются улицы; транспаранты вдоль дорог, на фасадах зданий, в помещениях), в которых текст располагается в строку. Благоприятное для глаза соотношение высоты букв и ширины такого транспаранта также может быть обеспечено пропорцией «золотого сечения». В пределах размера BC компонуются как однострочные транспаранты, так и состоящие из двух и более строк. Ввиду того что транспарант неширок, верхнее и нижнее поля могут быть одинаковыми, если нет опускающихся за нижнюю линию концевых элементов (**Д, Ц, Щ**). В противном случае нижнее поле следует сделать чуть шире. Если текст компонуется в две и более строки одинаковыми по высоте прописными буквами, то междустрочное расстояние тоже может соотноситься с высотой букв как 0,618:1 или 2:3 и не более как 1:2. Начинающим художникам полезно делать подобные построения и расчеты; в дальнейшем приобретенное чувство пропорции и равновесия даст возможность на глаз безошибочно размечать текст.

Современные тенденции в выборе формы плакатов проявляются в том, что наше представление о гармоничности

Рис. 106. Нахождение высоты букв в пропорции «золотого сечения» к ширине плаката.

пропорций несколько видоизменилось. Так, например, мы воспринимаем гармоничными кубические и стремительно вытянутые архитектурные объемы и связанные с ними монументально-декоративные плоскости при большом по отношению к человеку масштабе. В настоящее время художники все чаще применяют формы плакатов: квадратные или близкие к квадрату прямоугольные удлиненной формы, сложные криволинейные свободной формы, составные. (Здесь имеются в виду формы объемных оформительских щитов, подрамников и т. д., а не бумажные листы.)

На форму плаката влияют архитектурная ситуация, окружающая среда, где он должен разместиться, форма стены, ее членение, окна, расстояние между ними и др. Это касается и интерьеров и экстерьеров в равной мере.

Очень важное значение для плаката имеет понятие *масштабности*. В прямом смысле масштаб — это отношение размера в чертеже к действительному размеру в натуре. В художественной практике масштаб означает соизмерение (соотношение) того или иного сооружения или предмета с человеком. Это соизмерение выражается не в какой-то абсолютной величине, точном размере, а в относительной соразмерности предмета к человеку и окружающей среде.

Рассматривая плакат, мы среди прочих характеристик даем и такую: масштабный или немасштабный. Масштабность в плакате — это не только соизмерение его с человеком и окружением, но и соразмерность всего плаката с его частями и элементами.

Понятие немасштабности легко представить, если плакат, созданный для фасада здания, рассчитанный на обзор

с определенного расстояния и на определенной высоте, с соответствующим размером букв, поместить в небольшом помещении. Такое крайнее несоответствие редко кто допустит. Чаще ошибаются, когда, выполняя плакаты интерьерных размеров, помещают их на открытом пространстве дворов или на фасадах огромных зданий, где они просто-напросто становятся мелки, немасштабны.

Несоблюдение масштабности частей и элементов плаката с выбранным форматом (несоразмерность шрифтового поля с верхним, нижним и боковыми полями листа, несоответствие размеров шрифтов с самим плакатом и между собой, не найденное соотношение главных и соподчиненных текстов, немасштабность заголовков, инициалов, декоративных элементов и т. п.) нарушает принцип композиционного равновесия. Равновесие частей любого плаката должно вызывать зрительную устойчивость всей композиции и удобство восприятия. Если симметричным построением можно сравнительно легко добиться равновесия, то в композиции с асимметричным расположением частей такого впечатления достигнуть куда труднее, ибо никаких особых правил вычислений на этот счет не существует — только опыт, чувство и глаз художника.

Соблюдая все рассмотренные в специальном разделе условия правильного использования ритма путем продуманного и прочувствованного чередования частей и элементов плаката, цветового решения, художник может создать определенное направление и последовательность восприятия зрителем плакатов самого различного содержания и объема. Это особенно важно в решении комплексного оформления. Если глаз не воспринимает оформление как единое целое, неважно, идет ли речь об отдельном плакате или о комплексе оформления, если он блуждает по разным элементам или его отвлекают частности, то это означает, что в композиции нет зрительного центра, или, как говорят, акцента, который бы связал все в единое целое, подчиняя себе остальные части. В простейших плакатах таким центром, бесспорно, является сам текст. В плакатах, сложных по объему, такой центр надо найти и умело использовать, сообщив плакату целостность, композиционную слаженность.

Необходимая целостность композиции может быть достигнута только при учете всех тех разнообразных требований и закономерностей, о которых говорилось выше. Красивые пропорции, необходимая контрастность, масштабность, равновесие, ритм, цветовая гармония — вот начало начал художественного творчества, основа средств художественной выразительности, которыми должен свободно владеть художник.

В заключение следует сказать, что плакат не украшение, хотя и обладает эстетико-вкусовым качеством. Нам не безразлично, прочитан он или нет, запали в душу людей те слова, что он несет в себе, или оставили их равнодушными. Плакат — наиболее подвижное средство наглядной агитации, и поэтому он должен быть оперативным, действенным, злободневным, появляться своевременно и на срок, достаточный для зрительно-активного восприятия. Нужные слова человек воспринимает сразу; обидно не донести вовремя такие слова, равно как и вредно назойливо их повторять. Тут кроется решение самого главного вопроса — улучшения состояния наглядной агитации. Красивость в оформлении сама по себе ничего не меняет. Только единство формы и содержания, художественного оформления и художественного слова с позиции партийности и народности искусства решает в конечном счете все в наглядной агитации, принимающей активное участие в политическом, экономическом, моральном и эстетическом воспитании трудящихся, в формировании людей, способных к активной творческой деятельности во имя коммунизма. Как отмечается в Программе КПСС, «художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека».

Рис. 107. Композиция плаката, художественная выразительность которого усилена сложным ритмом шрифта, зрительно направленным от центральной точки. (По мотивам рисованных шрифтов первых лет Советской власти. В композиции использовано обращение В. И. Ленина к участникам заседания Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов 25 октября (7 ноября) 1917 г.)

ДА ЗДРАВСТВУЕТ 1 МАЯ – ДЕНЬ МЕЖДУНАРОДНОЙ
В БОРЬБЕ ПРОТИВ ИМПЕРИАЛИЗМА, ЗА МИР, Д

ДА ЗДРАВСТВУЕТ
ЕДИНСТВО
И СПЛОЧЕННОСТЬ
НАРОДОВ
СТРАН
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
СОДРУЖЕСТВА.
ВЫШЕ
ЗНАМЯ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМА!

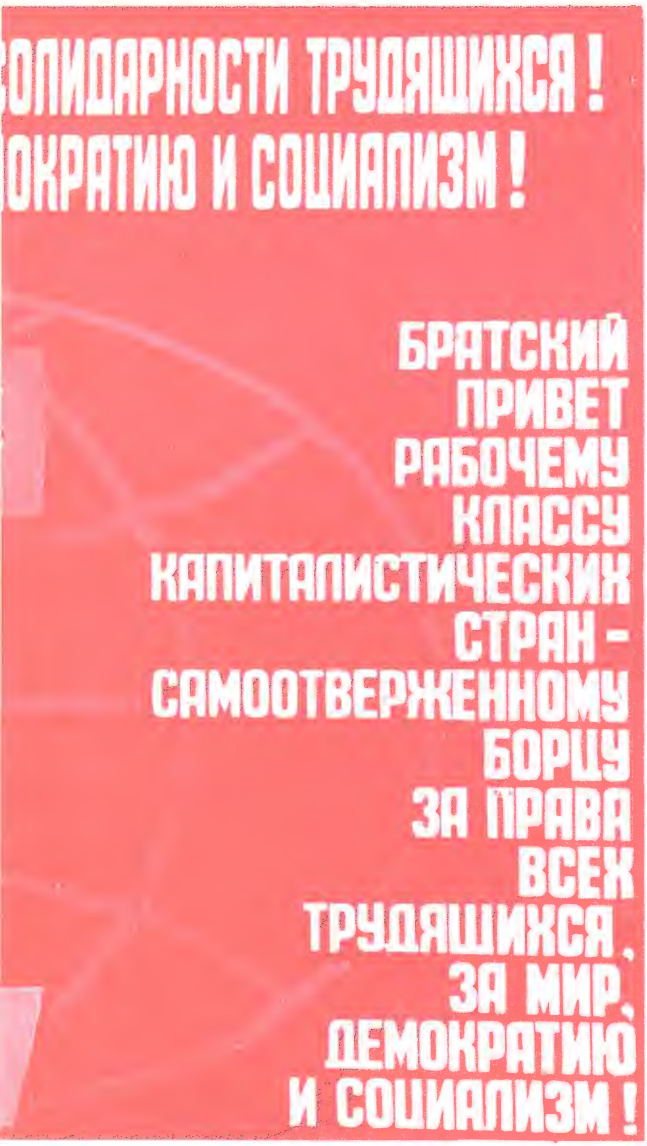


Рис. 108. Триптих построен по принципу симметрии. Левая и правая части его представляют собой примеры асимметричной композиции шрифтового плаката «флажком». Художник О. Масляков, М., «Плакат», 1976 г.

Рис. 109. Декоративно-шрифтовой плакат. Использование символических изображений помогает образному решению содержания.

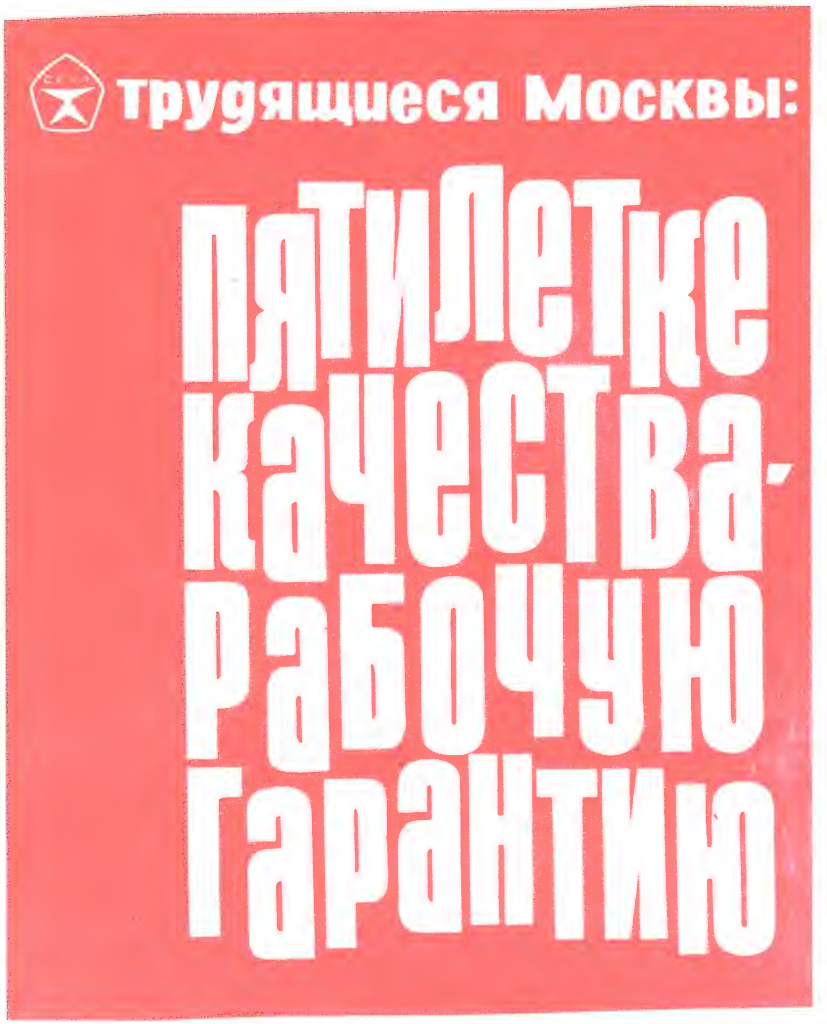


Рис. 110. Целостность композиции и смысловая акцентировка в этом плакате достигается сочетанием двух главных элементов: верхней горизонтали строки с вертикально направленной компоновкой лозунга «в блок».

Рис. 111. Пример декоративного решения шрифтового плаката.

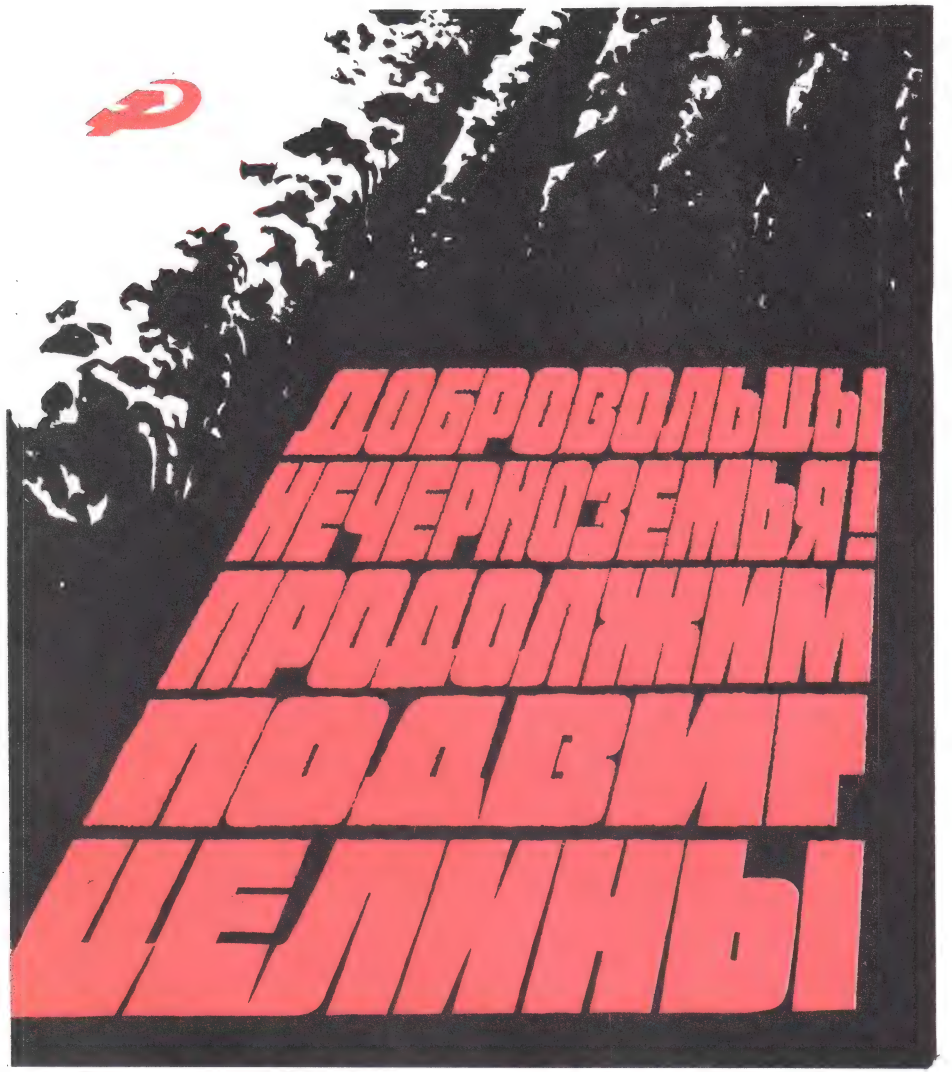


Рис. 112. Шрифтовой плакат. Художественная выразительность композиции усиливается иллюзией перспективы.

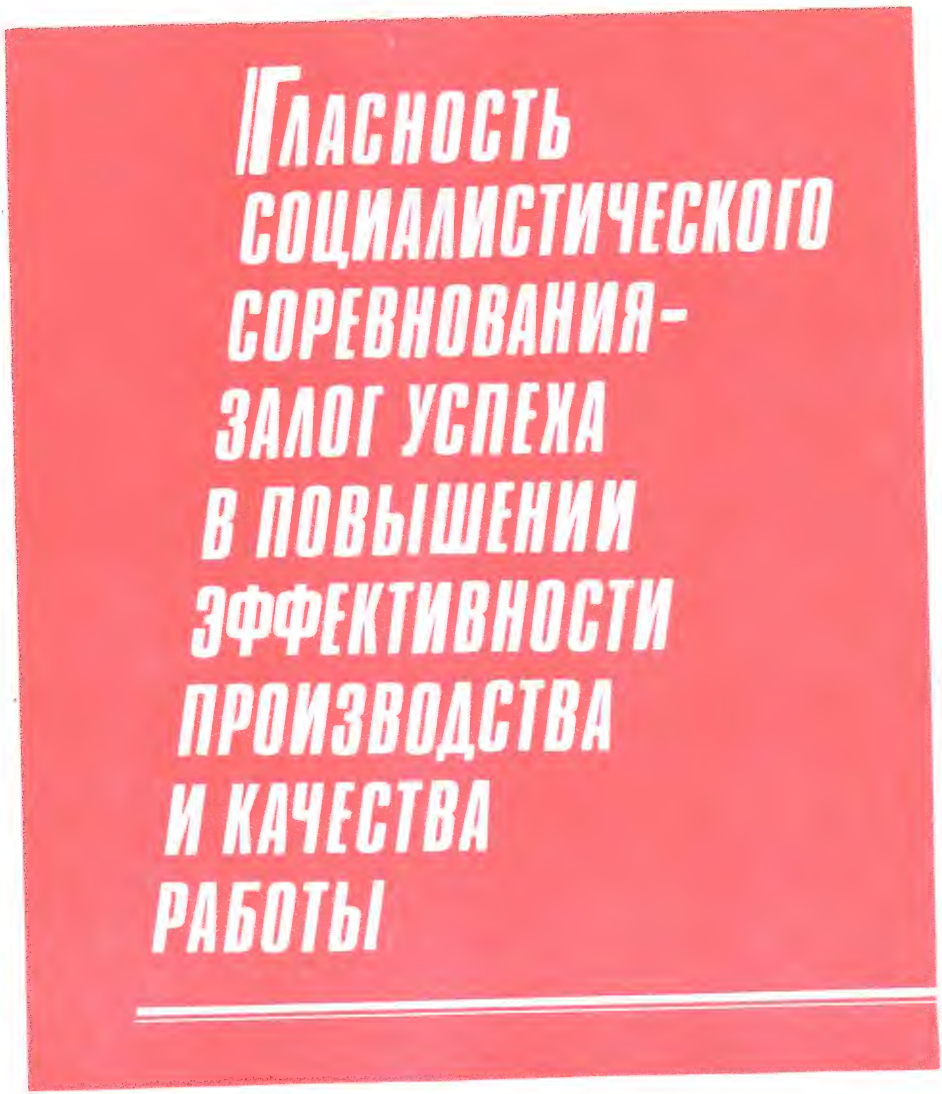


Рис. 113. Пример композиции шрифтового плаката «флажком».

Рис. 114. Декоративное решение шрифтового плаката. Свободный рисунок цифр имитирует развевающееся знамя.

Рис. 115. Пример асимметричной монографической композиции шрифтового плаката.

Рис. 116. Рубленый шрифт. Прямое светлое начертание.

Рис. 117. Рубленый шрифт. Прямое сверхсветлое начертание.

Рис. 118. Рубленый шрифт с овальной формой округлых элементов букв. Прямое жирное начертание.

АБВГДЕ
ЖЗИЛМ
НОПРСТ
УФХЦЧЬ
ШЫЭЮЯ
12345678

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 119. Рубленый шрифт. Прописной. Широкое курсивное светлое начертание.

Рис. 120. Рубленый шрифт. Строчной. Широкое курсивное светлое начертание.

Рис. 121. Рубленый шрифт типа оливье. Прямое жирное начертание.

Рис. 122. Рубленый шрифт плакатный с овальной формой округлых элементов. Широкое прямое жирное начертание.

ПРИЛОЖЕНИЕ

А Б В Г Д Е
Ж З И Л М Н
О П Р С Т У Ф
Х Ц Ч Ш Ъ Ы
Э Ю Я

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 123. Рубленый шрифт с овальной формой округлых элементов букв. Узкое прямое жирное начертание.

Рис. 124. Рубленый шрифт с прямыми формами обычно округлых элементов букв. Узкое прямое полужирное начертание.

ЕИОНЛВ
набхриэык
агвиеудзкм
12345678
СЖНОЗЛР
кпозмаси
ЖУРНАЛ

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 125—126. Различные начертания рубленых шрифтов.

Рис. 127. Шрифт типа антиквы-гротеска с едва наметившимися засечками. Прямое светлое начертание.

Рис. 128. Шрифт типа антиквы-гротеска. Гарнитура акцидентная Телингатера. Прямое светлое начертание.

АБВГДЕ
ЖЗИЛМ
НОПРС
ТУФХЦЧ
ШЫЭЮЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 129. Шрифт типа антиквы-гротеска. Нормальное прямое полужирное начертание.

Рис. 130. Шрифт типа антиквы-гротеска. Широкое прямое полужирное начертание с засечками треугольного вида.

Рис. 131. Шрифт типа ренессанс-антиквы.

Рис. 132. Рисованный шрифт полужирная антиква.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 133. Жирная классицистическая антиква (шрифт типа английского).

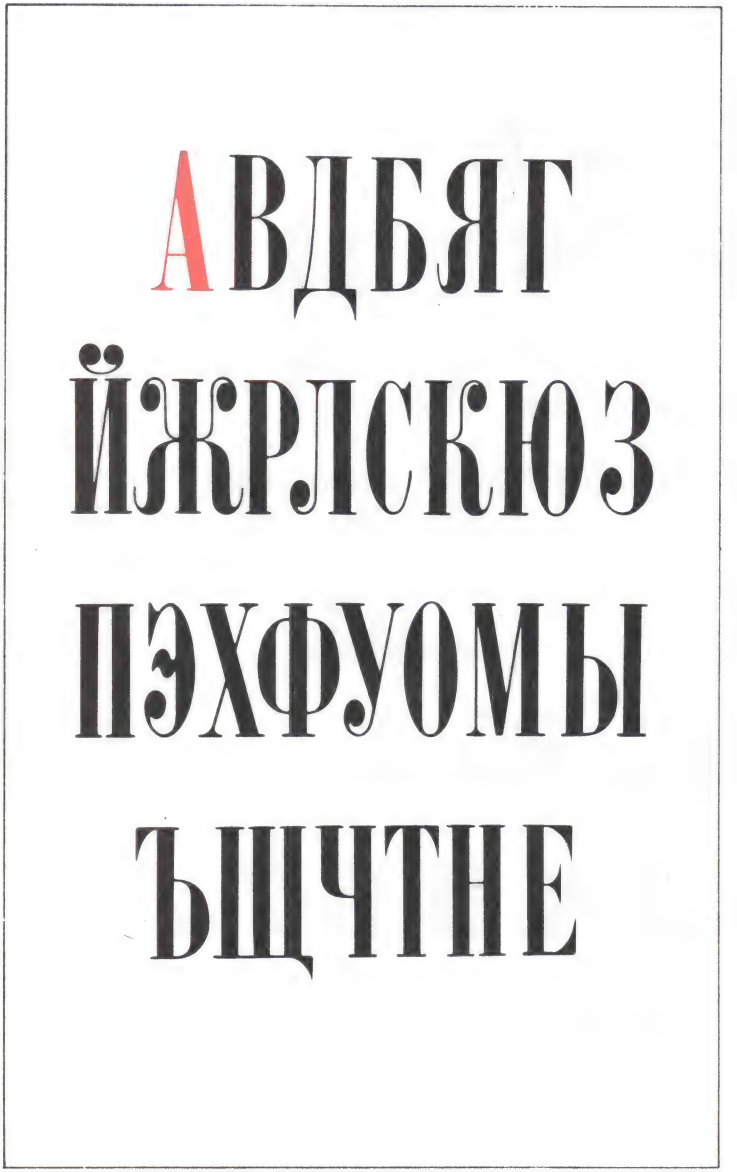
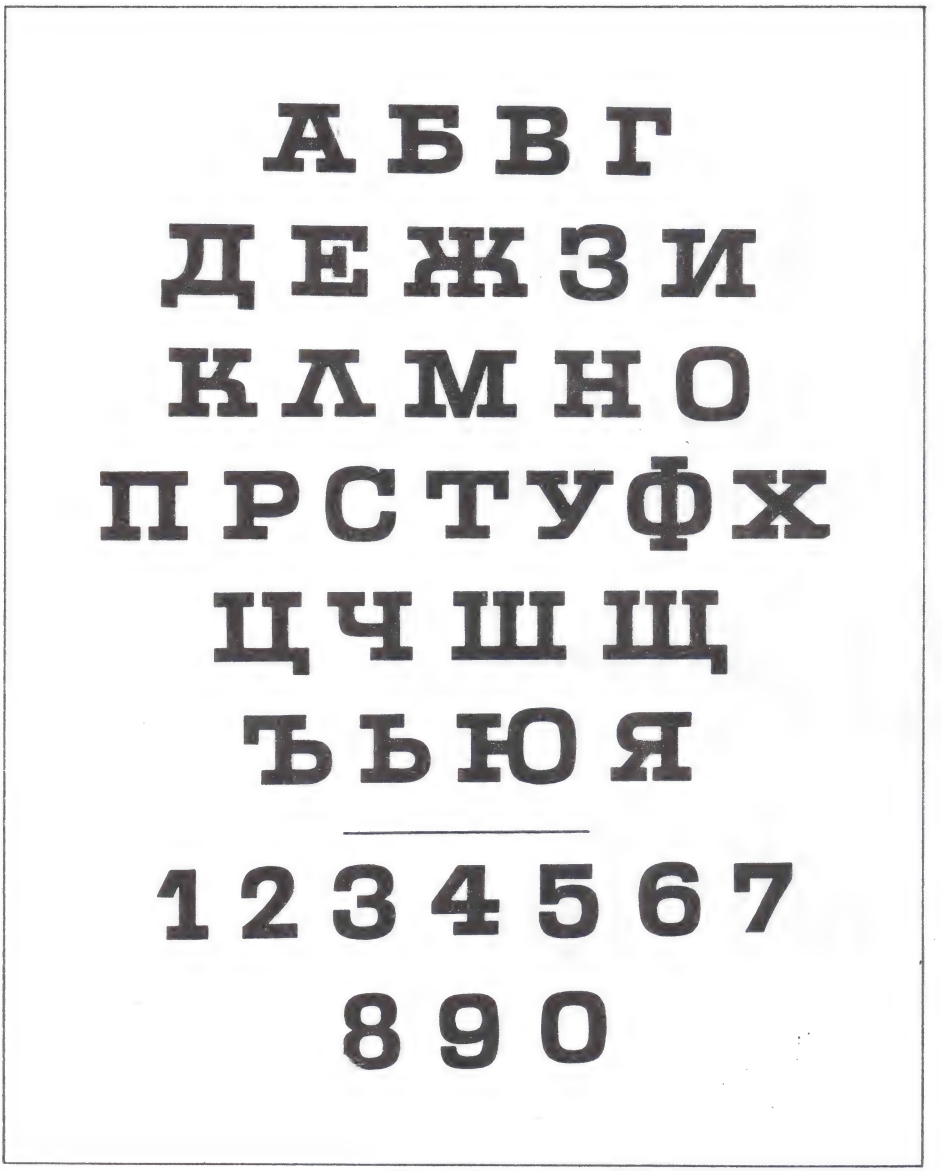


Рис. 134. Контрастная классицистическая антиква. Узкое жирное начертание.


А Б В Г
Д Е Ж З И
К Л М Н О
П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ
Ъ Ь Ю Я
1 2 3 4 5 6 7
8 9 0

ПРИЛОЖЕНИЕ

АБВГДЕЖЗИК
ЛМНОПРСТУХ
ФЦЧЩЪЫЭЮЯ

Рис. 135. Шрифт египетский. Прямое полужирное начертание.
Рис. 136. Малоконтрастный брусковый шрифт МВХПУ. Прямое светлое начертание.

Рис. 137. Шрифт типа кларендон (подвид брускового) и брусковый (в центре). Прямое светлое начертание.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 138. Шрифт брусковый с овальными формами округлых элементов букв. Узкое светлое начертание.

АБВГДЕ
ЖЗИКМЛ
НОПРСТУ
ФХЦЧШЪ
ЫЭЮЯ

Рис. 139. Шрифт брусковый с прямыми формами обычно округлых элементов букв. Узкое полужирное начертание.

Рис. 140. Шрифт малоконтрастный с закругленными засечками. Прямое жирное начертание.

Рис. 141—143. Шрифты типа ленточной антиквы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

АБВГДЕ
ЖЗИЛМН
ОПРСТУ
ФХЦЧШЪ
ЫЭЮЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 144. Шрифт антиква пером О. Менхарта.

Рис. 145. Шрифт свободный. Ширококонечное перо.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 146. Шрифт свободный, выполненный в основе плакатным пером, с дорисовкой концевых элементов.

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМН
ОПРСТУФ
ХЦЧШЩ
ЬЪЭЮЯ
12345678

Рис. 147. Шрифт свободный, рисованный.

Рис. 148. Наклонный шрифт свободный, рисованный, с односторонней засечкой.

Рис. 149. Свободный шрифт на основе сверхсветлого гротеска со своеобразным ритмическим строем букв.

Рис. 150. Свободный шрифт. Курсивное начертание. В основе выполнен плоской кистью, с дорисовкой концевых элементов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

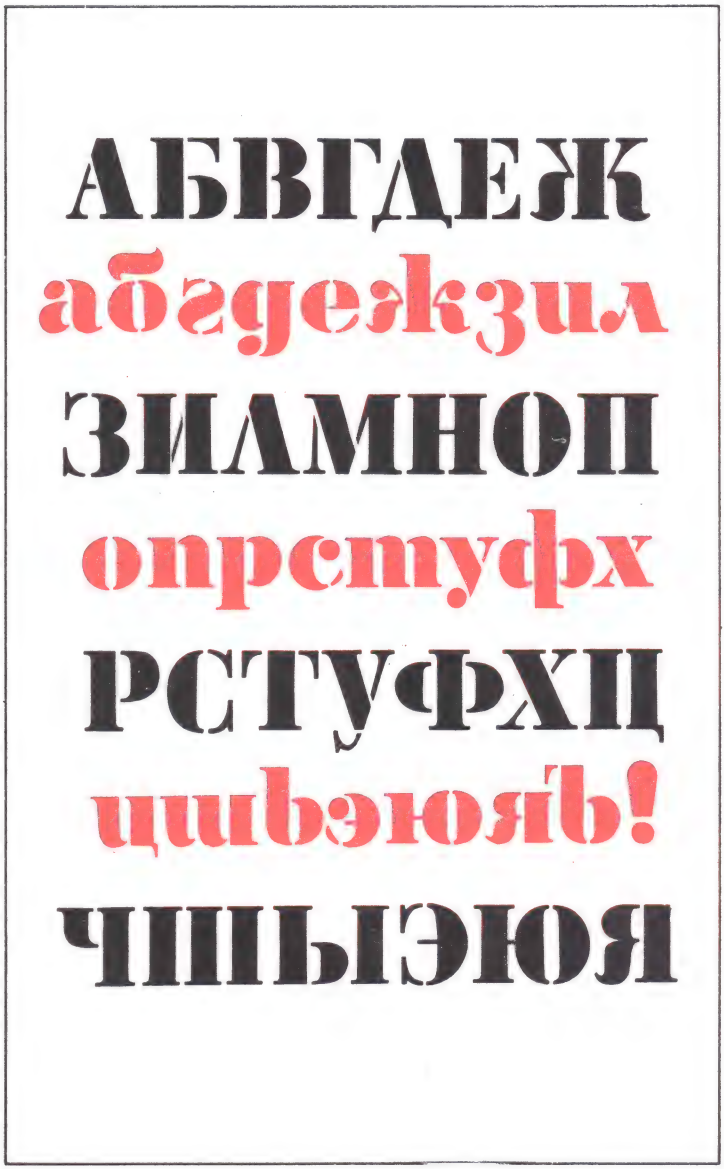


Рис. 151. Трафаретный шрифт (на основе новой антиквы).

Рис. 63, 66, 67, таблицы 116—120, 122—124, 127, 138—143, 145—151 взяты с частичной переработкой из альбома-пособия О. В. Снарского. (Киев изд-во «Реклама», 1975).

БОЛЬШАКОВ М. В., ГРЕЧИХО Г. В., ШИЦГАЛ А. Г. Книжный шрифт. М., «Книга», 1964.

ВОРОНЕЦКИЙ Б. В. КУЗНЕЦОВ Э. Д. Шрифт. Л., «Художник РСФСР», 1967.

ЛЮБЛИНСКАЯ А. Д. Латинская палеография. М., «Высшая школа», 1969.

ИСТРИН В. А. 1100 лет славянской азбуки. Изд-во Академии наук СССР, М., 1963.

ТООТС В. К. Современный шрифт. М., «Книга», 1966.

ЧЕРЕПНИН Л. В. Русская палеография. М., изд-во «Политическая литература», 1956.

ШИЦГАЛ А. Г. Русский типографский шрифт. М., «Книга», 1974.

ШРИФТЫ ТИПОГРАФСКИЕ (Всесоюзный научно-исследовательский институт оборудования для печатных изданий, картонной и бумажной тары. Отдел новых шрифтов.) М., «Книга», 1974.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА 5

Глава I. **Шрифт. Краткая история. Практика изучения и освоения** 8

Терминология. Классификация шрифтов. Различие шрифтов по начертанию 8
Метод художественно-графического анализа рукописных шрифтов 12
Упражнения по технике работы ширококонечным пером . . 13
История латинского шрифта 15
История русского шрифта 29

Глава II. **Шрифтовой плакат**

Шрифтовой плакат как средство наглядной агитации 41
Основные требования, предъявляемые к работе над шрифтом в плакате 42
Четкость, ясность, удобочитаемость, простота графических форм 43
Органическая связь рисунка букв с содержанием текста, образность шрифта 45
Зависимость рисунка букв от техники их исполнения 49
Ритмический строй шрифта. Основные закономерности . . . 71
Цветовая гармония в шрифтовом плакате 85
Стилевое единство шрифтов в плакате 90
Смысловая акцентировка в шрифтовой композиции 91
Целостность, композиционная слаженность построения плаката 93
Шрифтовые плакаты 97

Приложение

Таблицы шрифтов 107
Что читать о шрифте 143

Сергей Иванович СМИРНОВ

ШРИФТ И ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ

Обложка и иллюстрации автора
Зав. редакцией **А. Я. Горбатов.** Редактор **Л. И. Васильева.**
Худож. редактор **В. М. Казинцев.** Мл. редактор **В. В. Маркин.**
Технический редактор **М. В. Гридасова.** Корректоры **З. Т. Демичева, М. Г. Чирикова.**
Сдано в набор 21/X-77 г. Подписано в печать 12/I-78 г. А-01578. Формат 70×90 1/16. Печ. л. 9. Усл. печ. л. 10,53. Уч.-изд. л. 10,32. Изд. № 7к-50. Тираж 150 000 экз. Цена 95 коп. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Тем. план издательства «Плакат», 1977 г. № 816. Заказ 944.
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Цена 95 коп.

1. В. П. Борисов.

Как оформить выставку в городе. 1976.

2. А. А. Суконцев.

Сатиры острое оружие. 1976.

3. С. И. Смирнов.

Шрифт и шрифтовой плакат. Издание второе. 1978.

4. С. А. Силин.

Знамя в небе. 1977.

5. Н. А. Штанов.

Как оформить красный уголок. 1977.

6. И. С. Зарахович, В. В. Минаева.

Как оформить пионерский лагерь. 1977.

7. Е. В. Абезгус, В. С. Иринин.

В поисках убедительности. 1977.